

# البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة  
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت  
العدد 343. فبراير 1999م

**الأنماط السردية**  
**في «مدن الملح»**  
سعيد بو عيطة



**تضايًا إشكالية في التراث العربي**

د. عبد الفتاح محمد

**شخصيات وملاح: أبو نواس**

أحمد السقاف

**الشمع والقصة:**

بو جمعة العوفي. سعاد الكواري. وليد معماري. نجم والي

**حوار مع: علي الشرقاوي**

خالد زغریت



دوريات إهداء

# البيان

العدد 343 - فبراير 1999

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة تصدر  
عن رابطة الأدباء في الكويت

## ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،  
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:  
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،  
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دينارين.  
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.  
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.  
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً  
أو ما يعادلها.

## المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -  
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -  
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد الكريم جمعة

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

هيئة التحرير:

د. خليفة الوقيان

د. مرسل العجمي

ليلى العثمان

إسماعيل فهد إسماعيل

مستشارو التحرير

د. خلدون النقيب

د. رشاد الصباح

د. سليمان الشطي

د. عبد المالك التميمي

د. غسانم هنا

د. محمد رجب النجار

## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعتنى بنشر الأعمال الإبداعية لبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED  
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION  
(343) February 1999**



**Al Bayan**

**Editor-in- chief**

**Dr. Khaled Abdul-Kareem Juma**

**Editorial Secretary**

**Natheer Jafar**

**Editorial Committee**

**Dr. Khalifa Al-Wugayan**

**Dr. Mursel Alajmmy**

**Layla Al-Othman**

**Ismael Fahad Ismael**

**EDITORIAL CONSULTANTS**

**DR. KHALDOUN AL-NAQEEB**

**DR. RASHA AL-SABAH**

**DR.SULAYMAN AL-SHATTI**

**DR. ABD-EL-MALIK AL-TAMIMI**

**DR. GHANIM HANA**

**DR. MUHAMMAD RAJAB AL-**

**NAJAAR**

**Correspondence**

**Should Be Addressed To:**

**The Editor:**

**Al Bayan Journal**

**P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait**

**Code: 73251 - Fax: 2510603**

**Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

# معارف الكتاب

أربعة ملايين عنوان في معرض القاهرة الدولي للكتاب. وأمام هذا العدد يقف الزائر حائراً فيما ينبغي أن يراه ويتأمله ويقتنيه. وتزداد حيرته عندما تختلط أمامه أنواع الكتب على الرف الواحد فلا يصل إلى مبتغاه، وإن وصل أحياناً فبعد لأي وعناء.

وفي خضم الزحام الهائل للعناوين، وتباين الأسعار، واختلاف مواقف الرواد ومشاريهم، تحضر المرء بعض الأمنيات التي يرى أنها باتت ضرورة لتعم الفائدة وتتحقق الغاية المرجوة من مثل هذه المعارض التي تقام سنوياً أيضاً في الكويت وعمشق وأبوظبي وغيرها من البلدان العربية.

فالزائر يرى أنه من المفيد لو تم تخصيص جناح للكتب الصادرة حديثاً، التي لم يمس عليها أكثر من عام، ليواكب آخر ما أصدرته المطابع في ميادين العلم والأدب والفن والسياسة. كما يرى تخصيص جناح للكتب الذائعة ذات الطباعات المتعددة، وآخر لكتب التراث والمخطوطات المصورة النادرة، ومثله للمعاجم بأنواعها المتعددة، وهكذا..

كما يرى أهمية تخصيص جناح للدوريات الأدبية والعلمية العربية، وفتح باب الاشتراك التشجيعي بها، ليتمكن القارئ من التعرف إليها، ومتابعتها، والتواصل معها.

ويحرص الزائر على ميزانيته المحدودة فيتمنى الالتزام بالأسعار المدونة على الغلاف، وإجراء الخصومات المناسبة على الكتب ولاسيما للطلبة وذوي الدخل المحدود بصفتهم الشرائح الأوسع والأكثر اهتماماً بالكتاب.

وإذا كانت الندوات الفكرية والأمسيات الأدبية والشعرية المرافقة للمعرض ذات أهمية خاصة لما تستقطبه من جماهير نوعية ومتعطشة للمعرفة، فكم هو ضروري أن تتم في مواعيدها المحددة، وأن لا يفاجئ الحضور باعتذار أحد المشاركين، وأن تحرص إدارة النشاطات على النظام والهدوء والحد من الفوضى والتسبب لئلا تؤدي هذه النشاطات عكس غايتها وغرضها.

إن افتعال أزمات «الكتب الممنوعة» جعل المشرفين على هذه المعارض يقعون أسرى الخوف والحذر من مطرقة «الرقيب» وسندان «القانون»، واحتجاج «الصحافة» على المنع أحياناً أو السماح أحياناً أخرى!! وبين هذا وذاك تهدر كثير من الجهود التي نأمل أن تصب في مجال المبادرات الخلاقة لإنجاح هذه التظاهرة الثقافية، وتقديم الكتاب بأمثل صورة ممكنة للقارئ، بعيداً عن الولوغ والتعسف في تقصي حدود «المسموح» و«الممنوع» بعد أن أوشكنا على الدخول في الألفية الثالثة التي ستحطم فيها الثورة الجديدة للاتصالات والمعلوماتية كل أشكال الرقابة المفروضة مهما تعاضم شأنها.

## ■ الدراسات :

- 6 ● الأنماط السردية في خماسية: «مذن الملح»..... سعيد بو عيطة
- 21 ● كيف نعيد للرواية غرضها / ..... دانون بوالو
- ترجمة د. قاسم المقداد
- 32 ● بعض القضايا الإشكالية في التراث العربي ..... د/ عبدالفتاح محمد
- 41 ● قراءة نقدية أخرى لتجربة (قرنقلي . عيون السود . الصوفي) ..... محمد علاء الدين عبدالمولى
- 55 ● رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي ..... حميد سمير
- 63 ● الحياة العامة والحياة الخاصة / ميشال مافيزولي ..... ترجمة حسن احجيج

## ■ الحوار مع :

- 72 ● الشاعر البحريني علي الشرقاوي ..... خالد زغریت

## ■ الشعر :

- 78 ● ثلاثة تمرينات لرقق الفراغ ..... بوجمعة العوفي
- 82 ● ثرثرة ..... سعاد الكواري

## ■ شخصيات وملامح :

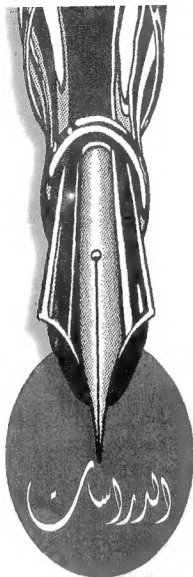
- 85 ● أبونواس ..... أحمد السقاف
- 93 ● د. علي البار ..... علي عبدالفتاح
- 101 ● لوركا ..... بهيجة مصري إدليبي

## ■ القصة :

- 108 ● الموقد ..... وليد معماري
- 109 ● ماكوندو، حكاية لا تنتهي ..... نجم والي
- 114 ● سيففونية شرقية ..... عبدالرحمن حلاق

## ■ مواضع شاعرية :

- 121 ● المغرب ..... صدوق نورالدين
- 122 ● دمشق ..... علي الكردي



■ الأنماط السردية في خماسية: «مدن الملح»	سعيد بو عيطة
■ كيف نعيد للرواية غرضها / داثون بوالو	ترجمة د. قاسم المقداد
■ بعض القضايا الإشكالية في التراث العربي	د. عبدالفتاح محمد
■ قراءة نقدية أخرى لتجربة «قرنفلي» - عيون	
■ السود - الصوفي»	محمد علاء الدين عبدالمولى
■ رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي	حميد سمير
■ الحياة العامة والحياة الخاصة - ميشال	
■ مافيزولي	ترجمة: حسن احجيج

# الأنماط السردية في خماشية - مدن الملح -

• سعيد بو عيطة  
- المغرب -

إن أغلب الدراسات المرتبطة بالشعرية Poétique، تُرجع التمييز بين الصيغ السردية؛ إلى التقسيم التقليدي بين المحاكاة / Mimesis والحكي التام / Diegesis، أو إلى تقسيم النقد الجديد الأنجلو أمريكي الذي يميز بين: العرض / Showing والسرد / Telling. إن التقسيم الأول، قد ارتبط بمنظور فلسفي للوجود مع التصور الأفلاطوني. أما الثاني، فيحمل تصورا جديدا للعمل الروائي. خلافا لنموذج الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

في تحديدنا لمفهوم الصيغة، ننطلق من تصور تودروف / T. Todorov. إنها حسب هذا الأخير «الطريقة التي بواسطتها يقدم السارد القصة» (1). خلافا للمناقد جيرار جينيت / G. Genette، الذي يدخل ضمنها المسافة والمنظور (2). انطلاقا من تصور تودروف، فإننا لا نميز في الخطاب



الروائي، بين حكي الأقوال وحكي الأحداث كما يذهب أغلب الدارسين. على اعتبار أن الأول خاص بالشخصيات والثاني بالسارد. يرى أصحاب هذا الاتجاه، بأن الأنماط السردية لا تخرج عن أسلوبين: التشخيص / Representation / والسرد / Narration انطلاقاً من مصدرين: القصة التاريخية / La chronique، وهي سرد خالص. والدراما / Le Drame، يتعلق بشخص الرواية عبر صور ومشاهد درامية (3). إلا أن هذا التمييز، يحمل آثار التمييز الكلاسي. خاصة الأرسطي. حيث التمييز بين الدراما (نص الشخصيات) والتاريخ (نص السارد). أو الملحمة: نص السارد + نص الشخصيات. وعلى الرغم من ذلك، فإن ذلك يشي بأن الصيغتين الكبيرتين (السرد / العرض)؛ موجودتان في جل الخطابات الحكائية بمختلف أشكالها، إن تحديد الصيغة ينطلق من معايير طريقة هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي. وكيف تقدم الحكاية من خلالها؟ بدون تمييز بين الشخصيات والسارد. إن هذا التصور، سيجعلنا نميز بين جل الخطابات المستعملة في الخطاب الروائي ككل. وليس من خلال حكي الأقوال فقط. مما يؤدي إلى الحديث عن حكي الأحداث (4). للبحث عن علاقات الخطابات أياً كان مرسلها: شخصية، مجموعة شخصيات، سارد. يقوم ذلك على أساس مركزي، يرتبط بتبادل الأدوار الحكائية. بمعنى ما تعرفه علاقات السرد والعرض، بين السارد والشخصيات من تبدلات تكمن في: السارد- الشخصية، الشخصيات- الساردون.

في أغلب الأعمال السردية، نجد السارد باعتباره شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات. أو شخصيات يمارسون السرد. إنه تصور يؤدي إلى إقامة نمذجة لصيغ الخطاب. تنطلق من الصيغتين الكبيرتين (السرد- العرض)، وإقامة هذه النمذجة على مستويين:

أ- صيغ الخطاب الروائي الواحد.

ب. الخطابات الروائية انطلاقاً من الصيغة.

إنه هدف، ينبغي على السرد أن يتوخاه في جل مكوناته: الرؤية، الصيغة، الشخصية، الفضاء، الخ... لإقامة نظرية متكاملة. إن الصيغة بهذا الفهم، عبارة عن أنماط / Modes خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة. إن الصيغ التي تقدم من خلالها القصة نوعان: السرد والعرض. باعتبارهما صيغتين أساسيتين. تتضمن كل واحدة، صيغاً صغرى؛ بسيطة أو مركبة. لأن السرد، قد يقوم به السارد أو إحدى الشخصيات. والشيء نفسه بالنسبة للعرض. باعتبارهما خطابين موجّهين لروائي له / منلق. تنطلق من نوعية العلاقة بين المتكلم وخطابه ونوعية المتلقي. مما يمكننا حصر هذه الصيغ في خماسية- مدن الملح- لعبد الرحمن منيف فيما يلي:

1- صيغة الخطاب المسرود: يرسله المتكلم. وهو على مسافة مما يقوله. يتحدث إلى مسرود له. سواء كان مباشراً / شخصية. أو متعلق بالخطاب بكامله. إن ما يميز صيغة السرد- في هذه الحالة، تراكم الأحداث وسيولة الزمن. يظهر ذلك في الخماسية، في توالي الأحداث وتعاقبها بشكل واضح. لأن البنية الروائية فيها، تنجّه نحو الكشف عن تلك التحولات. ويتدفق السرد، معرباً الأحداث. يقول

السارد: «بعد سبعة عشر يوما، رحل الأمريكيون ومعهم الدليلان. لكن رحيلهم هذه المرة كان إلى الداخل وليس من حيث أتوا». (5) سرعة زمنية، تطبع أجزاء الخماسة «موران في تلك السنين التي أعقبت منتصف القرن، لا تزال بعيدة منسية». (6) يقول السارد كذلك: «ما كاد الأسبوع الأول يمر على وصول العائلة، حتى استأنن الحكيم، بكثير من التواضع والخجل». (7) إذ يتوزع السرد في الأجزاء الخمسة، حيث ينقسم كل جزء إلى فصول صغيرة غير مرقمة ولا معنونة. مقارنة في الحجم. تصل إلى 283 فصلا. تتوزع كالتالي:

الجزء	عدد الفصول
التيه	77
الأخدود	87
تقاسيم الليل والنهار	42
المنبت	25
بادية الظلمات	52

إن هذه الفصول المتعددة، تتميز بسيولة الزمن. باعتباره خاصية السرد. نلاحظ ذلك من خلال النماذج التالية: خلال رحلة العودة (التيه، ص 33). بعد سبعة عشر يوما (التيه، ص 36). الأيام تمر ثقيلة متباطئة (التيه، ص 83). خلال السنة الثانية (الأخدود، ص 143). في نهاية الشتاء (تقاسيم الليل والنهار، ص 130). في أوائل حزيران (المنبت، ص 57). الشهور والأسابيع الأخيرة (بادية الظلمات، ص 224). ولم تمض شهور على تسلم قنر (بادية الظلمات، ص 290). فصيغة الخطاب المسرود، تعرف كثافة الأفعال. نبين ذلك من خلال هذا المقطع الذي أخذناه من الجزء الأول / التيه، ص: 70 «ما كاد المعسكر يقام، والأحمال تنزل وتنظم، والرجال يخططون الأرض، ويقيمون سياجا من أسلاك وراء أخشاب بيضاء قصيرة. ثم ينثرون مواد غريبة حول الخيام. ويرشون الأرض بماء له رائحة نافذة، حتى بدأوا يفتحون صندوقا خشبيا كبيرا ويخرجون منه قطعاً حديدية سوداء. وخلال فترة قصيرة أخذ صوت يشبه الرعد، يهدر من الآلة». نلاحظ كثافة الأفعال: يقام، تنزل، ينظم، يخططون، يقيمون، ينثرون، يرشون، يفتحون، يخرجون، يهدر. إن الفعل يعني التحدد والاستمرارية. بخلاف الاسم، الذي يعني الثبات والجمود كما يذهب البلاغيون. وغالبا ما تتميز هذه الصيغة بالتسلسل / Enchainement على مستوى الزمن. لأنها سرد خالص. يكون - أغلب - الكلام على عاتق السارد.

2 - صيغة المسرود الذاتي: تظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم / السارد،

عن ذاته وماضيه. بمعنى وجود مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه. يدخل ضمنها التذكر واسترجاعات ماضيه. إن هذا ما يتعته جيرار جينيت / G. Genette ب: Transpose. يظهر ذلك في خماسية. مدن الملح.. من خلال خطاب الشخصيات المتعددة. والتي تتموقع بعض الأحيان في موقع السارد. يقول السارد / شخصية متعب الهذال، متحدثاً عن علاقته بالأجانب «سالفه وانقضت. وهذا الوادي، ياما شاف وياما سمع.. واللي مروا بالوادي أكثر من التراب. لكن ما يبقى منهم أثر. وعسى أولاد الحرام اللي مروا يغيب أثرهم ويغيب ذكرهم». التيه، ص: 52. أما شخصية أم الخوش / السارد، فتسرد حلما «اسمعوا يا أهل الوادي: المذام ما يكذب. جاءني ثلاثة ملائكة: كانوا في ثياب بشر بيضاء وقدر 'ي: الخوش يكون هنا يوم الخميس. الملاك الكبير له مثل وجه الخوش ويضحك مثله. وكان الصغير بقوة الخوش. والثالث ما شففته، لأنه كان يعطيني ظهره». التيه، ص: 57. وكذا سرد شخصية فوز، لما وقع لهم بعد غياب أبيهم: «بعد غيابك يا أبي، تركنا وادي العيون. هم الذين أجبرونا على أن نتركه. شعلان وحده الذي بقي. ذهبنا يا أبي إلى الحدارة (...) انتظرنناك في وادي العيون. انتظرنناك عند البراميل، وعند الأسلاك». التيه، ص: 147. نبين ذلك في الأجزاء الأخرى من خلال ما يلي:

الرواية	الصفحة	القائم بالسرد
الأخود	428	صبي المحلجي
تقاسيم الليل والنهار	18	السلطان خريبط
	190	هاملتون
	348	عمير
	391	مؤرخ خريبط
بأدية الظلمات	195	خريبط
	284	روبرت
	296	فضة

وبالمقارنة مع حجم الخماسية، فإن هذه الصيغة تبدو قليلة.

3- صيغة الخطاب المعروض: حيث يتم تبادل الكلام بين المتكلم ×××× ومتلق مباشر دون تدخل السارد بينهما. أو ما أطلق عليه تودروف / T. Todorov، بالقصة في الدراما (8)، حيث تجري فيها الأحداث عبر مشاهد. وذلك عن طريق الفعل وردود الفعل، بواسطة «الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متباعدة / Repliques، كما هو مألوف في النصوص الدرامية». (9) قصد تحقيق تلك التعددية الصوتية Polyphonie.

إن هذا ما ينعت به جيرار جينيت، Immedial / مباشر. حيث يرى بأنه تنوع على الخطاب المنقول. (10)

وعلى الرغم من أن خماسية - مدن الملح -، غنية بالحوارات. لتعدد شخصياتها وأحداثها؛ فإن الخالص منها (حيث لا يتدخل السارد) لا يتعدى في الجزء الأول / الثاني ثمانية حوارات. نذكر منها:

«هالحين أنا أسويه.. بس علمني.

-الأحسن يستريح. لازم يستريح!

-مرة واحدة... وبعدها يستريح!

-مرة واحدة.. ها؟

-أي مرة... مرة واحدة». (الثية، ص: 404).

وفي الجزء الثاني / الأخدود، نقرأ هذا الحوار بين شمران وصالح:

«عدوك، بعد اليوم يا صالح، ما هو الأملط. ذاك أخذ منك حقه وزود. هالحين بحر زين يابن المطوع، تراه إذا نسيت ما ينسى! يخسا!

-تعزم للوادي بحزام أسد... يا صالح.

-أكثر من -النعمة- اللي عايشين فيها يا أبو نمر، ما نلقى!

-برد الشتا... وغدر اللثيم توقه.

-والله ما عندي غير حياتي وعباتي، يا أخوي، يا أبو نمر، (الأخدود، ص: 547).

4. صيغة الخطاب غير المباشر: إنه أقل مباشرة من المعروض المباشر. نظراً لأنه يتضمن مصاحبات الخطاب المعروض / Para-Discours (11). المتجلية في تدخلات السارد. قبل العرض أو خلاله أو بعده. إلا أن السارد -في هذه الحالة- يتوجه للمتلقى غير المباشر. إن أغلب النقاد، يطلقون على هذا المستوى؛ الحوار. والبحث في هذا المستوى، مازال غائباً في حقل العمليات النقدية. لأن الاهتمامات القائمة، تكفي بمسح النص بشكل أو بآخر. والعمل في الجزئيات، هو أقرب إلى الاحتواء الكلي. لكون النص الإبداعي، عبارة عن وحدات متداخلة. والشمولية، إن تحققت على المستوى النظري؛ إلا أن البون ما زال قائماً بينها كادوات والمتن الإبداعي. وتعدد النظرة التجزئية، هي التي أعطت الضوء الأخضر للسمياء. التي تنتظر إلى النص باعتباره وحدة علامائية دالة فقط (12). ولعل أهم مثل لذلك، نذكر مثلاً لا حصراً: ألف ليلة وليلة. كليلية ودمنة. مقامات الحريري والهمداني. إن هذه الأعمال، لم تكن لتجد تلك القيمة -الآن- لولا تلك النظرة التجزئية. لأنها مقولة تمكن من تشريع وحدات النص: وحدة اللغة، وحدة السرد، وحدة الموضوع، الخ...

إن محاولة تفكيك وحدة الحوار، يضعنا أمام أسئلة أهمها:

أ. كيف نتعامل مع الحوار، باعتباره مبدأ يتأرجح بين الوجود والإمكان داخل عملية القص؟

ب. هل هناك وجه واحد للحوار، أم له وجوه أخرى تختفي وراء تقنية السرد عامة؟

ج- من يوجه الحوار، هل سلطة السارد أم سلطة الشخص؟  
د- لماذا هيمنة الصوت الواحد/ السارد، داخل أغلب الأعمال الروائية؟  
إن الحوار، يستلزم طرفين أو أكثر. إن الحوار الثنائي الخالص، الذي لا يتدخل السارد فيه؛ هو الذي أشرنا إليه في - صيغة الخطاب المعروض - أما صيغة الخطاب غير المباشر، فيتجلى في الحوار الذي يوجهه السارد. حيث يتم استحضار طرفين أو أكثر عبر قناة التداول الكلامي. ويتقدم هذا الحوار الروائي، في نوعين: أ- حوار أخبار، ب- حوار صراع.

خلال الأول، تكون المواقف هادئة. يتم فقط، نقل أخبار معينة. ونظراً لتعدد شخصيات الخماسية، فإنها تعرف تعدد الحوارات.

نقرأ في الجزء الأول / التيه: ص: 31.

«عند ابن الراشد ضيوف غرباء... (...)

- من الفرنج ويتكلمون العربي (...)

- ثلاثة أجانب، ومعهم اثنان من عرب الزور (...)

- وعرفت منين هم ويش يريدون؟

- الناس يقولون إنهم جاءوا لبيحثوا عن الماء (...)

وبنفس التحفز الذي بدا في عينيه حين قال له (...)

- لازم أشوف بنفسسي...»

أما في الجزء الثاني / الأخدود، فنقرأ: ص: 99.

«قال لخاله في لحظة انفعال:

- كان من الواجب أن تكون في موران من زمان يا خالي.

- كل شيء بأوانه أحسن... يا خالي (...)

وضحك الحكيم بحزن وأضاف:

- إذا عرفنا كيف نشغل».

أما الثاني، فيكون عبارة عن ردود أفعال متناوبة / Replique عبر مشاهد درامية. نستشف ذلك من خلال حوار شخصية متعب الهذال وشخصية الأمير:

«رد الأمير بثقة وعصبية:

- من يدرينا لولا مساعدتهم؟ هم قالوا لنا (...)

- وهذا الذهب في وادي العيون يا طويل العمر؟

- في وادي العيون (...)

قال متعب الهذال ببرود وتحد:

- حنا اللي حاربنا، بسيوفا أخذنا هذي الأرض شبرا وراء شبر تضايق الأمير

من هذا التعريض (...)

بعدما من الله علينا بالنعمة لازم نشكره، لا أن نخلق المشاكل (...)

وتغيرت لهجته وتابع:

- أنتم كبار وأقل أهل وادي العيون، وواجبكم أن تسهلوا عمل الأصدقاء (...)

قال متعب ساخراً:

- والله، يا طويل العمر، قبل ما تجي هذي العفاريت كان حالنا أحسن (...)

التيه، ص: 87، 88.

يتجلى ذلك من خلال هذا المشهد الحوارى بين متعب الهذال والأمير، حول التعامل مع الأجانب / الأمريكان.

ونقرأ كذلك في الجزء الثاني / الأخدود:

جاءها صوت حسني:

- ما قلت لنا، يا حجة قصة هذا الغزال!

- قصة هذا الغزال؟

هكذا تساءلت بحزن أقرب إلى الاحتقار ثم تابعت:

- ما له قصة يا ابني. غزال مثل كل الغزلان.

نزل من السماء؟

- لا يا ابني، الغزال ما ينزل من السماء (...)

- طيب من أين جاءنا؟

- من الشيخة.. يا ابني.

- يعني رحت، كسرت يميني.

- حتى لا أتعبك يا ابني رحت (...)

- يعني يميني فالصو بالنسبة لك؟ (...)

- يعني أنا لا شيء باعتبارك.

- أقيم على كيفك... الأخدود، ص: 124.

ثمة نوع آخر من الحوارات، يتمثل في الحوار الداخلي / Monologue. إن الشخصية في هذه الحالة - توجه الخطاب لذاتها. يتحقق بذلك، إما التوافق أو التناقض. فالحوار، بكل أنواعه، يساهم في خلق الحيوية السردية. وتكمن أهميته - بصفة عامة - فيما يلي:

1- إلقاء الضوء على الشخصية والتعريف بها داخلياً. لتكون إما فاعلة أو منفعة، على مستوى القول.

2- فسح المجال للشخصية للتعبير عن نفسها والمسكوت عنه في سرد السارد. قصد تحديد المواقف. وهو ما تجلى عند شخصية متعب الهذال (من خلال الحوار الذي ذكرنا). وشخصية ابن الراشد من خلال الحوار التالي:

«يا ابن هذال، لا تخف وكلّ الله، حَقَّ يصلك (...)»

وإذا رفض متعب الهذال أن يسمع، إذا سخر، كان ابن الراشد يغير لهجته:

- يا ابن هذال، أنت شيخ الوادي. أنت أعقل من فيه. ولازم تعرف أن الحكومة تتعامل مع الناس بالناموس أو الدبوس.

- وتهددني يا ابن الراشد؟

- يا ابن هذال، قلنا لك، الرأي رأيهم... (13).

3- قتل رتبة السرد والوصف عبر تقنية التعبير.

4- الإيهام بحقيقة المشهد. عن طريق تغييب صوت السارد. واستحضار أصوات مشخصة.

5- صيغة المعروض الذاتي: إنه نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي. مع وجود

فروقات بينهما على مستوى الزمن (١٤). فإذا كان في المسرود الذاتي يحاور ذاته عن أشياء ماضية، فهذا يتحدث عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام. إلا أن هناك نمطا آخر من الخطاب. وسيطاً بين المسرود والمعرض. يتجلى في المنقول. لأن السارد أو الشخصية، قد ينقل كلام متكلم آخر. وهنا نجد أنفسنا أمام نمطين:

أ- المنقول المباشر: عبارة عن معرض مباشر. لكن لا ينقله المتكلم الأصلي. يوجه إلى مسرودله مباشر أو غير مباشر.

إن هذه الصيغة، تتجلى في خماسية - مدن الملح - من خلال مجموعة من الأنواع: المذكرات، الرسائل، البلاغات، الأهازيج، الأغاني، التناصتات، الخ... عبارة عن خطابات الشخصيات، ينقلها السارد. لكنه يحافظ عليها كما صاغتها الشخصية. إن الخماسية، غنية بهذه الخطابات.

أ- المذكرات:

نظرا لرخم الأحداث والتحويلات السردية، التي تعرفها مدن الملح؛ تجعل الشخصيات تنسج سردا عبر مذكراتها المختلفة: اجتماعية، فكرية، سياسية، الخ... لأن عبد الرحمن منيف، على حد تعبير أحمد جاسم الحميدي، «عبر عن تفاصيل حياة يومية. لبشر ما زالوا يعيشون طفولة إنسانية. ويخوضون صراعا ضد الطبيعة والحياة» (١٥). نقرأ في الجزء الخامس / بادية الظلمات (وهو أغنى الأجزاء في خطاب المذكرات) «كتب روبرت يونغ في يومياته: «... ليس عبثا وجود المحاكم. إنها ضرورية لكي تحل الخلافات بين البشر...» (بادية الظلمات، ص: 337).

إن هذا النوع من الخطابات / المذكرات، تتوزع في الخماسية كالتالي:

الجزء	الرواية	عدد هذه الخطابات
الأول	التيه	8
الثاني	الأخود	5
الثالث	تقاسيم الليل والنهار	9
الرابع	المنبت	6
الخامس	بادية الظلمات	19

ب- الرسائل:

عبارة عن خطابات الشخصيات، موجهة إلى متلق مباشر. ينقلها السارد محافظا على صياغتها الأصلية. يقول السارد: «فلذة كبدي... غزان هذه أول رسالة أكتبها إليك. سوف تتذكر هذه الرسالة... الأخود، ص: ١٥١. ونقرأ في - بادية الظلمات - «رسالة مس ماركو، ودية وقصيرة: «سمو الأمير، كنت أتوقع، بل وأتمنى أن أراك هنا مرة أخرى...» ص: 25.

تتوزع هذه الخطابات في الخماسية كالتالي :

2. -التيه:

9. -الأخود:

5. -تقاسيم الليل والنهار:

2. -المنبت:

6. -بادية الظلمات:

ج-البلاغ:

شأنه شأن الرسالة. تنتج شخصية معينة (شخصية الأمير أو السلطان) لمتلق مباشر. إلا أنها صيغة قليلة بالمقارنة مع صيغة الرسائل والمذكرات. في الجزء الأول / التيه نقرأ «عند الظهر، صدر عن ديوان الإمارة البلاغ القصير التالي: غادر صاحب السمو الأمير خالد حران صباح هذا اليوم للعلاج. وقد أمر سموه قبل سفره بعودة جميع العمال إلى الشركة...» ص: 582. أما في الجزء الثاني / الأخود، فنقرأ «ففي صباح اليوم الثالث صدر عن قصرالروض البلاغ التالي: بسم الله الرحمن الرحيم، «يا أيها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية. فادخلي في عبادي وادخلي جنتي» صدق الله العظيم. وأعلنت وفاة السلطان خريبط...» ص: 8. تتوزع هذه الخطابات / البلاغ في الخماسية كالتالي:

3. -التيه:

4. -الأخود:

5. -تقاسيم الليل والنهار:

1. -المنبت:

1. -بادية الظلمات:

د-التناسات:

لن نتناول -هنا- مفهوم التناص / Intertextualite كما حدده ميخائيل باختين / M. Bakhtine وعمقه كل من جوليا كرسيفا / J-Kristeva وجيرار جينيت / G. Gentte. لكن باعتبارها خطاباً تنتج شخصية معينة. وينقله السارد. بصيغته الأصلية. نقرأ في الجزء الثالث / تقاسيم الليل والنهار: «وقال مسلم ابن قتيبة: لا تظن حاجتك إلى واحد من ثلاثة، لا تطلبها إلى الكذاب فإنه يقربها وهي بعيدة...» ص: 290. تتوزع هذه الخطابات في الخماسية كالتالي:

16. -التيه:

9. -الأخود:

6. -تقاسيم الليل والنهار:

4. -المنبت:

23. -بادية الظلمات:

من ثمة، نلاحظ تعدد الصيغ المرتبطة بالخطاب المنقول المباشر. مما يشي بغنى الخماسية وتنوع صياغة متنها. إنها خطابات تعبر عن غنى النص وانفتاحه على نصوص عدة. تزيد من تعدد أصوات الرواية. ويتجاوز صوت السارد الرتيب. وتعتبر عن المواقف المختلفة للشخصيات.



نحدد هذه الخطابات كالتالي :

الرواية	الخطاب	المذكرات	الرسائل	البلاغ	التناصات
التيه		8	2	3	16
الأخود		5	9	4	9
تقاسيم الليل والنهار		9	0	0	6
المنبت		6	2	1	4
بادية الظلمات		19	6	1	23

ب- المنقول غير المباشر: شأنه، شأن المباشر. إلا أن الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل. ويقدمه بشكل الخطاب المسرود. إن هذه الصيغة، قليلة جدا في الخماسية. وتتمثل خاصة في الأزوجة. هذه الأخيرة، عبارة عن خطاب الشخصيات. لكن لا ينقلها بصيغتها الأصلية. فتبدو عبارة عن سرد خالص. إن أول أزوجة في الخماسية، هي لشخصية مجلي السرحان. عشية الاحتفال بالانتهاء من مد أنابيب النفط بين حران ووادي العين. تعكس موقف العمال من الأجانب / الأمريكيان «وين تولون، أمريكيان يازرق العين وين تولون

الشمس من فوق والعقرب من حدرية». ص: 481، 482. إن هذه الأزوجة، قريبة من الشعر العامي / الشعبي. إذ تقال في مناسبات معينة. إنها تعبير واضح عن الموقف من الحدث العام. تتضمن الخماسية، أربع أزوجات. متضمنة كلها في الجزء الأول / التيه. تعكس الموقف السلبي من الأجانب. بلغت ذروتها عندما قُتل مفضي الجدعان. وتسريع مجموعة من عمال الشركة دون أسباب. مما أدى إلى إضراب العمال. فجاءت أهانهم جماعية. تعكس رؤياهم الفكرية. ومطالبهم من الحكومة والشركة. تتوزع الأزوجة في رواية التيه حسب ما يلي:

ص: 550، مرة واحدة

ص: 554، خمس مرات.

ص: 571، أربع مرات.

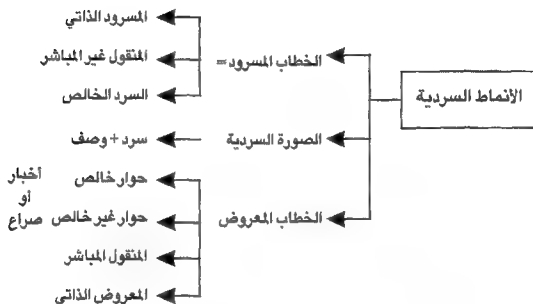
6- الصورة السردية:

قد يتداخل السرد الخالص والتشخيص. ليصبح حسب سيزا قاسم، عبارة عن صورة سردية تتميز بالحركة (16). بحيث يتم إدخال الفعل في المقطع الوصفي. ندين ذلك، من خلال النموذج التالي: «أما حين استخرج الخوش من تحت ثيابه المغبرة القديمة تلك المحفظة الجلدية التي كان يعلقها برقبته. وكانت مربوطة بخيط قوي أحسن اختياره وتثبيتته. حين استخرج الخوش المحفظة وكانت تلتصق على

اللحم، قريبا من القلب (...) ثم فك المحفظة بهدوء ويمد كل ما فيها بيديه الاثنتين ويضعه كله في حضانها « التيه، ص: 164. يقدم السارد من خلال هذا المقطع، صورة الخوش. لكن × × لا يقدمها في وصف ثابت. بل في حركة: استخرج الخوش، فك المحفظة، يمد كل ما فيها، يضعه في حضانها، إلخ... كأننا أمام مشهد سينمائي. باعتباره صورة مركبة. تتضمن الخماسية، مجموعة من الصور السردية من خلال الجدول التالي:

الجزء	الرواية	الصفحة	صورة سردية عن شخصية
الأول	التيه	164	الخوش
	التيه	278	مزبان وهاجم
	التيه	380	الدباسي
	التيه	442	أكوب
	التيه	524	مفضي الجدعان
الثاني	الأخدود	299	أم حسني
	الأخدود	202	محمد عيد
	الأخدود	118	حسني
	الأخدود	110	الحكيم
	الأخدود	85	الأمير خزل
الثالث	تقاسيم الليل والنهار	96	ماركو
	تقاسيم الليل والنهار	142	فضة
	تقاسيم الليل والنهار	315	راكان
	تقاسيم الليل والنهار	316	راكان
	تقاسيم الليل والنهار	390	ابن مشعان
الرابع	المنبت	112	مجلي السرحان
	المنبت	218	هانس أورلخت
	المنبت	254	السحيمي
الخامس	بادية الظلمات	195	الأمير فئر
	بادية الظلمات	232	الشيخة
	بادية الظلمات	262	غزوان
	بادية الظلمات	361	فريزة خانم
	بادية الظلمات	471	صفاء الشلبي

إن خماسية مدن الملح، تعرف تعددا على مستوى الأنماط السردية / Polymod-  
 Dialogue / والثنائي / Mono-  
 اليت. حيث السرد الخالص والحوار بنوعيه: الثنائي / Dialogue / والثنائي / Mono-  
 اليت. ويمكن إجمالها - عامة - في نوعين كبيرين: الخطاب المسرود والخطاب  
 المعروض. تتفرع عنها مجموعة من الخطابات الأخرى. نبين ذلك من خلال  
 الخطاطة التالية. والتي تعتبر خاصية الخطاب الروائي الحديث:



نحدد هذه الأنماط في خماسية مدن الملح (حسب عملية إحصائية) كالتالي:

نوع الخطاب	تجليه في الخماسية
السرد الخالص	يوزاي كلام السارد
المسرود الذاتي	27 مرة
المنقول غير المباشر	36 مرة
حوار خالص	29 مرة
حوار غير خالص	68 مرة
المعروض الذاتي	42 مرة
المنقول المباشر	83 مرة

إن هذا التعدد، ليس زخرفة كما يرى عبد الرحمن منيف نفسه (17). وإنما يتداخل في علاقة عضوية. لأن الرواية جنس مرن. مفتوح في طور التكوين والتبلور. كما أنه يستفيد من كل الأجتناس والخطابات. وقد استوعبت خماسية مدن الملح هذا التعدد. لاتساع عالمها الحكائي. إنها تذكرنا بالسرد الملحمي. وبروايات القرن السابع عشر. التي سميت بالروايات الأنيار/ Romans Fleuves (18). كما هو شأن روايات بروست. البحث عن الزمن الضائع.. وبهذا تجاوزت مدن الملح، الطابع الروائي. لتصبح حسب محمد ساري، ذلك النوع الملحمي.

إن هذه الخاصية، جعلت أغلب النقاد، يرون بأنها أضفت على الخماسية طابعا كلاسييا (19). إلا أن منيف، يرى بأن مدن الملح؛ تفرض هذا النوع من الشكل الروائي (20). لأنها تنوعت في شخصياتها وتعددت أحداثها. كما أن الفترة الزمنية التي عالجتها ووثقتها، طالت واحتلت قسما كبيرا من الزمن الاجتماعي والسياسي الذي حاولت أن تنقله. لذلك فهي محاولة ترتيب مناخ نفسي وحديثي من أجل الوصول إلى أفكار وصيغ وأشياء مهمة (21).

إن هذا التعدد في الأنماط السردية، كان وراء تعدد المظاهر/ الرؤى السردية. بخلاف الخطاب الروائي الكلاسي الذي لا يتجاوز أنماطا ثلاثة: السرد الخالص، الوصف الواضح والحوار الذي يقترب من التقريرية. نستشف ذلك من خلال بعض نماذج الخطاب الروائي الكلاسي. نقرأ في رواية -المعلم علي- لعبد الكريم غلاب «على باب المطحنة كان يقف تحت سقيفة من صفيح دقت على خشبة مهترئة. يحاول أن يتقي بها المطر المتهاطل. كأنما ينصب من أفواه...» ص: (22). والشئ نفسه نستشفه في هذا الحوار من رواية -بداية ونهاية- لنجيب محفوظ «أغلق الشرفة وسأله حسان أفندي:

-كيف عادت والدتك بهذه السرعة؟

فأجاب حسين مبتسما.

-لا يمكن أن يستغني عنها بيتها أكثر من يوم.

تجيء الخميس وتذهب الجمعة؟؟

رحلة لا تستحق مشقة القطار» (23).

في الحوار نجد هيمنة السرد. حيث لا يغيب صوت السارد. إن هذه الخاصية، تطبع الخطاب الروائي الكلاسي عامة.

نبين هذه الخاصية من خلال هذا الجدول:

الخطاب الروائي	الرؤية السردية	الأنماط السردية
كلاسي	أحادية / من خلف	أحادية
حديث	متعددة	متعددة

إن هذا التعدد مشترك وجوهري في متون هذا الخطاب. وذلك من زاويتين:  
أ- بنيوية: تمكن من ضبط هذا التعدد. باعتباره سمة جوهريّة. من خلال وصف وتحليل الخطاب. سواء على المستوى الجزئي أو الكلي.  
ب- وظيفية: تعلن نوعاً من الخروج عن السائد سردياً على مستوى الخطاب التقليدي الأحادي الصيغة والرؤية.  
إن هذه الملاحظات، تساعد على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي الحديث وبنيانه. كما تساعد على وضع تصور حول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب.

### خلاصة مفتوحة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة البسيطة، تبين إحدى أهم المكونات الأساسية للخطاب الروائي الحديث.  
والمتجلية في الأنماط السردية من خلال خماسية - مدن الملح - لعبد الرحمن منيف. واستخلصنا ما يلي:  
أ- غنى خماسية - مدن الملح - وخصوبتها من الناحية البنائية والجمالية. فتعدد هذه الصيغ. جعل منها نوعاً من الفسيفساء.  
ب- نضج الأعمال الروائية العربية جعلها في مستوى الرواية العالمية. ويرجع ذلك - أساساً - إلى مستوى الروائيين العرب. ومنيف خير دليل على ذلك.  
لا ندرى بأن عملنا. هذا، جامع مانع؛ بقدر ما أثار مجموعة من القضايا المرتبطة بالرواية عامة ومدن الملح خاصة. مرد ذلك إلى غنى هذه الخماسية. وجمالية الإبداع لدى عبد الرحمن منيف.

- (1) Todorow (Tzvetan), Les Categories du recit Letteraire, (IN) Communications (8), 2em TR, Ed Seuil, Coll. Points, Paris, 1981, P: 152.
- (2) يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989، ص: 194.
- (3) Les Categories du recit letteraire (Ibd), P: 152.
- (4) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 195.
- (5) منيف (عبد الرحمن)، التيه (رواية)، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988، ص: 46.
- (6) منيف (عبد الرحمن) الأخدود (رواية)، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989، ص: 23.
- (7) المصدر نفسه، ص: 42.
- (8) تودوروف (تزنفيطان)، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة - آفاق - اتحاد كتاب المغرب، ع 8، 9، 1988، ص: 31.
- (9) Communications (8), (Ibd), P: 146.
- (10) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 197.
- (11) المرجع نفسه، ص: 23.
- (12) مدخل إلى الألسنة، ترجمة: طلال وهبة، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، 1992، ص: 62.
- (13) رواية - التيه - ص: 79.
- (14) تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص: 132.
- (15) الحميدي (أحمد جاسم)، البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف، ط 1، دار الأهالي، دمشق (٩٩)، ص: 37.
- (16) قاسم (سيزا) بناء الرواية، ط 1 دار التنوير، بيروت، 1985، ص: 154.
- (17) حوار مع منيف: ضمن مجلة: مواقف، ع 65، 1991، ص: 123.
- (18) بناء الرواية (مرجع سابق)، ص: 21.
- (19) حوار مع منيف: ضمن مجلة: المعرفة (سوريا)، ع 115، 1982، ص: 74.
- (20) المرجع نفسه، ص: 75.
- (21) منيف (عبد الرحمن)، الكاتب والمنفى، ط 1، دار الفكر الجديدة، بيروت، 1992، ص: 210.
- (22) عبد الكريم غلاب، المعلم علي، (رواية)، ص: 32.
- (23) نجيب محفوظ، بداية ونهاية - (رواية)، ص: 37.
- جزء من دراسة تتناول الأعمال الروائية لعبد الرحمن منيف.

# كيف

## نعيد للرواية غرضها

في كتابه "الرواية كفن" يشرح الكاتب كيف يمكن للرواية أن تكون أكثر من مجرد قصة، بل يمكن أن تكون أداة للتفكير والتعبير.

- دانون بوالو
- ترجمة: د. قاسم المقداد

ذكرت سابقاً ما أظنه سلباً أو إيجاباً حول بديهية Postulat اللاتمثيلية Non Représentativité التي اعتبر أنها كانت تشكل سندا لبعض تحليلات مدرسة تل كل. وسأقوم الآن بتدعيم حكمي هذا ولن أعرض بشكل منتظم لمجموع النصوص التي قامت مجموعة تل كل بنشرها، إنما للكيفية التي لجأ إليها تنظيم تلك المجموعة بهدف جعل أي تحليل لتثبيت Mise En Scence المرجع أمراً مستحيلاً عبر مفهومات وشبكات التعارض التي أدخلتها. وبالتالي لن أعود إلى النصوص كلها، وسأكتفي باختيار عدد منها وأقوم بدراسته باعتباره سيشكل دلائل على موقف معين.

النص الأول صاحبه جان لوي بودري، نُشر في كتاب Théorie D'ensemble (نظرية جامعة) ص 361. 364 وعنوانه «الأسنوية والإنتاج النصي».

في هذه المقالة يتمسك بودري أولاً بأن ينسب للأسنوية مكانة مزدوجة: مكانة العلم، ومكانة علم يمكن لمناهجه أن تظل موضوعات لا تنتمي نوعياً إلى

(المبدع) بالنسبة للنقد التقليدي، تبعا لوجهة نظر تل كل، يؤلف كتابا، وهذا الكتاب يمثل الواقع.

وفي المقابل، فإن جماعة تل كل لا تؤمن بوجود المؤلف (النص هو الذي يوقع)، والنص وحده هو الموجود، النص الذي ينتج نفسه على صعيد لعبة الدوال، وأخيرا حينما يحيل النص إلى خارج ذاته، فهو بذلك يحيل إلى نص (التناص). وعندما نصل إلى هذه المتعارضات:

\* إنتاج / إعادة إنتاج.

\* دلالة إيحائية / دلالة مباشرة

\* تناص داخلي / تناص خارجي

يندرج موقف بودري المناهض للالسانية على المستوى الأول من هذه المتعارضات. الحقيقة أن تطيله، في نهاية الأمر، يقول إن النظرية الالسانية حول العلامة تعادل جعل الكتابة منظومة تمثل للدول آخر. وحينما يتحدث بودري عن الالسانية، بهذا الشكل الواسع فهو يصرح بذلك عن حقيقة مضادة (مغالطة) نظرا لوجود السنينين يوافقونه على وجهة نظره حول العلامة.

ثم إذا توقفنا لحظة عند رأي بودري فإن عبارة: النص هو عبارة عن تمثيل، تصبح غير مقبولة. ولكي يكون ذلك كذلك، يجب التسليم بأن الكلمات ما هي إلا صور تمثيلية، لكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. إذا فالقول عن النص بأنه تمثيل للعالم الواقعي هو قول خاطيء. بل وشديد الخطأ لدرجة أنه يعني شيئا آخر: فهو يعني أن إعادة إنتاج، وعمل (كما لو) كنا ننتج نظيرا Analogon للعالم الواقعي فهذا يعني أننا قمنا بالإنتاج، وتصبح القضية عندها قضية تحليل إنتاج التمثيل. وينبغي التسليم بأن الاقتراح التقليدي حول النص هو رمز أو شعار ممارسة ربما يكون من الملائم أن نقوم بإبرازه. النص ليس المرجع الذي

اللسان، مثل دراسة المجتمعات ودراسة اللاوعي.

وفي هذا تأكيد مضاعف قد يقول فيه الالسيون كلمتهم. لكن القضية الحقيقية ليست هنا. ولكي يؤكد بودري صلاحية الالسانية في مجالات أخرى ليست مجالها، يضطر إلى اختزال هذا الفرع المعرفي إلى أبسط وأفقر عبارة، أي إلى بعض العناصر السوسيسيرية (نسبة إلى فردينان دو سوسير) مثل محور الاستبدال أو عشوائية العلامة، ويتوجه جل نقد بودري إلى العلامة Signe إذ يقول: «إن العلامة والمنظومة الإيديولوجية التي تحددها (...) تساهمان في إدامة مفهوم معين عن الكتابة (...)» أي أن الكتابة أداة تمثّل، علامة نهائية أخرى.

وهذا يعني أن الالسانية كلها تشترك مع إيديولوجية النص باعتباره تمثلا، ونسخة عن الواقع لأن ما يميز علاقة الدال بالمدلول، كما هي عند سوسير هي دائما علاقة تأتي من الخارج. ومن هنا يرى بودري الطابع الرجعي (المتخلف) للالسانية الذي يطمس العمل الكتابي والإنتاج النصي.

يعود نص بودري هذا إلى عام 1968. في هذه الفترة نشر أنطوان كيلولي A. Culioli نصا في دورية دفاتر للتحليل جاء فيه: لكن لا يمكننا التأكيد على أن للكلمات معنى دون رد هذا المعنى إلى مفهوم أداتي للغة. وعلى هذا فإن بودري كان جاهلا أو متجاهلا: المسألة تكمن إذا في معرفة السبب الذي أثارها. ولهذا علينا وضع موقف بودري المناهض للالسانية عبر مجموع مواقف جماعة تل كل.

إذا الكلام كله يدور حول العلاقة القائمة بين الكلمات والنص والأشياء والمؤلف. وفي هذا فإن المنظومة المتشكلة هي في المحصلة منظومة بسيطة جدا. فالمؤلف



يحيل إليه بل هو توليف لإرجاع ما. وهذا التحليل ينتمي إلى مجال التحليل الأسنوي والادبي، ثم إن الأسنويين المهتمين بهذه القضية هم الذين يتقاسمون وجهة نظر بودري حول العلامة السوسيرية مع فارق أنهم ليسوا ضحايا التقابل القائل بمنع انتقال السمة العرضية التي تفصل إنتاج التمثل من جهة إلى أخرى.

لنأخذ مثلاً آخر عن جان ريكاردو. وهو من نص معروف يقول «ما الذي تستطيعه الأشجار في الكتب؟». ومشروع هذا النص يقوم على التفكير بالعلاقة القائمة بين الأدب وبين العالم الحقيقي. إذاً فهو موضوع كله دفعه واحدة في مكان، حيث قضية الإرجاع - قضية «إحالة» الكلمات إلى الأشياء - يمكن طرحها.

بينما رأينا عند بودري أن فكرة إمكانية أن يحيل النص إلى شيء آخر غير نفسه، هي فكرة مستبعدة، بل كانت فكرة ما يضم طرقي نقد بودري حول العلامة السوسيرية. أما في الوقت الراهن ينبغي أن تكون الإحالة على النحو التالي: إما أن يتنازل بودري عن فكرة تل كل القائلة إن النص لا يحيل إلا إلى نفسه، وعندها تكون الأشجار في الكتب على علاقة ما بأشجار الواقع، أو يحتفظ بمقولة تل كل، وعندها لا علاقة لهذه الأشجار بتلك نظراً لانعدام علاقتها مع أشجار الواقع.

سنرى الخدعة التي طمست القياس الأقرن \* Dilemme وكما هي العادة عند ريكاردو، فإن ما بلغت النظر لدى قراءة النص هو وضوحه المتميز. وترى السؤال مطروحاً بدءاً من العنوان: «ما الذي تستطيعه الأشجار في الكتب؟» الجواب صريح: «الوصف آلة هدفها تغيير منحنى (ال) رؤية. لأن شجرة الكتب مختلفة عن الأشجار، فهي تُسأل أعرق ما فيها».

وبالتالي فإن كل شيء يعمل بفضل الاختلاف الأساسي الموجود بين «الأشجار في الكتب» وبين «أشجار الواقع». لنقف لحظة عند الحاجة حينما يقتضي الأمر إبراز الخلاف. فقولنا عن شيئين أنهما مختلفان، يعني قياماً بشيئين معاً: أولاً الافتراض الضمني بأن الشيئين الاعتباريين هما قابلان للمقارنة، أي أن بينهما شيء مشترك. بعد هذا يأتي الافتراض الذي يعني تأكيد أن كل واحد من هذين الشيئين يملك خصوصيات (بالإضافة إلى المؤهلات الضمنية المشتركة). إذا، الاختلاف يفترض مسبقاً إقامة ضمنية لتشابه معين، وهذا التشابه يظل في الحالة الضمنية لغير المعبر عنه NON-DIT. وعلى هذا فإن ريكاردو لا يقول في النص الذي يعيننا أبداً وبصرامة بماذا تتشابه أشجار الواقع مع أشجار الكتب. وهنا يكمن جوهر الخدعة: فلكي يبحث ريكاردو في علاقة الكلمات بالأشياء - باعتباره منظوراً للرواية الجديدة - فهو مضطر للانتقال من هوية صريحة بين هاتين المرتبتين Ordres، في الوقت الذي ينطوي أحد أهداف نصه على استخراج خصائص كل منهما.

ليس من غير المهم أن نرى كيف يعزز إثبات الاختلاف دائماً التشابه الضمني الذي يقوم عليه. فهذا موجود في كل برهة من برهات النص، وبالتالي يجب أن نعود إليه.

في مسعى ريكاردو، نشأ عن البرهة الأولى وضع التعارض بين استخدام اللغة كوسيلة وبين استخدامها كأداة. في الحالة الأولى فإن «الأساسي يوجد خارج اللغة» أما في الثانية، فإن «الأساسي يقع داخل اللغة نفسها».

القول إن «الأساسي يقع خارج اللغة» يعني إعطاء الأفضلية لوسيلة الاتصال في

موقف الكتاب فهو مغاير (الموقف رقم 2) إذ يعتبر ما تدل عليه اللغة خارج نفسها ملحقا واللغة نفسها أساسية. وهنا تفسد الأمور. لنعابن الآن الموقف الثاني- وهو الموقف الوحيد المهم في نهاية الأمر، لأنه يمثل موقف ريكاردو: هنا، الأساسي هو اللغة، إنه اللغة باعتبارها أداة. لكن هذا المفهوم الأخير هو مفهوم خال، باستثناء تحديد سلبي (اللغة كأداة يعني اللغة باعتبارها ليست منظومة تدليل مباشر)، والمالحق إلى أساسي اللغة، في إطار هذا التصور الثاني هو الذي حدد الموقف الأول باعتبارها أساسية اللغة، أي اللغة باعتبارها منظومة تدليل مباشر *Système Dénotatif*. وهذا يقضي إلى نتيجة محيرة: فما ننكره على اللغة باعتبارها جوهرًا، نعيده إليها كتحديد مكمل، بدون تحديد جوهرها إلا أنه نفي للتحديد المكمل. باختصار، اللغة «أساسا لا تدل دلالة مباشرة في الكتابة، ومع ذلك فهي تدل دلالة مباشرة. ولا نعرف شيئا بعد هذا.

على سعيد إبراز وظيفة اللغة في «الكتابة»، فإن قضية الإحالة (الإرجاع) هي بالتالي متوالية منذ البداية. ولكي يكون هذا التوتر فاعلا، بمعنى أنه لكي نتمكن بفضل من تفسير ما يمكن أن تقوم به الأشجار في الكتب، لابد أيضا أن تكون الأشجار في الكتب (الكلمات) وأشجار الواقع (الأشياء) متشابهة، لكن دون أن تطرح قضية التشابه هذه بشكل صريح. لنر كيف يتم هذا! يقول ريكاردو: إن أشجار الواقع عبارة عن «كثرة مباشرة أي مجموعة من الخصائص». ويضيف قوله إنها: «مجموعة كبيرة من الأشكال والحركات والترتيبات والألوان». إذا فأشجار الواقع، أو على الأقل تلك التي تنبت في واقع ريكاردو، هي كائنات معدة

اللغة، باعتبار أن هذه الوظيفة عرض تقدمه اللغة لأخر يختلف عنها. لكن الوظيفة التي يمكن للغة تقديم «آخر يختلف عنها» من خلالها هي وظيفة الدلالة المباشرة للغة *De-notation*. الموقف الأول الذي يرسمه ريكاردو- ويرفضه- هو موقفه من اللغة باعتبارها منظومة ذات دلالة مباشرة. الموقف الثاني، وهو خاص بالكتاب، يتحدد باعتباره مناقضا للأول. لأن اللغة فيه لا تعود وسيلة بل أداة. المشكلة أنه لم يُذكر شيء من شأنه السماح بتحديد «اللغة كأداة». إذا لابد من الاعتقاد بأن هذا المفهوم ليس سوى تجويف يحتاج إلى أن نملأه، أما إذا حددناه لوحده فإننا بهذا نقوم بعملية سلبية. اللغة كأداة، هي اللغة حينما نستخدمها بشكل مختلف عن استخداماتنا لها كمنظومة دلالة مباشرة. وهذا هو الأمر كله. لكنه أمر مزعج. وهو السبب، فكل موقف من هذين الموقفين قد أدخل من خلال جملة تحد ما من شأنه تقديم نفسه على أنه أساسي في كل نمط من أنماط اللغة. وهكذا في الاستخدام التدليلي المباشر للغة (الموقف 1): «الأساسي يقع خارج اللغة»، بينما في «لغة الكتاب» (الموقف 2): «الأساسي هو اللغة نفسها».

إذا كل مرة نجد أنفسنا أمام تغيير «الأساسي». لكن حينما يتحدث ريكاردو عن الأساسي فهو يريد القول بذلك إن لكل موقف تصورا عما يشكل «ملحقا» باللغة. وإذا شئنا إعطاء هذا الملحق مضمونا معقولا، سنلاحظ أن الأكثر احتمالا هو أن كل موقف يعتبر ملحقا باللغة، ما يعتبر الآخر أساسيا. وهكذا فإن الموقف المنفعي *Utilitariste* (أو التدليلي المباشر وهو الموقف رقم 1) يعتبر اللغة نفسها بمثابة ملحق بما تدل عليه خارج نفسها، أما

إنها مجرد كلمة ربطت بكلمات أخرى، وعبارة «شجرة الكتب» ما هي إلا خدعة أدخلت ضمن خط مواز مموه لمفهوم «شجرة الواقع». ولكي يتسنى لنا الحديث عن «الشجرة في الكتب»، ولكي يكون للعبارة معنى، لابد من بناء فضاء خارج النص لا يختلط بالواقع. هذا الفضاء الواقع خارج النص هو الفضاء الذي تسعى إليه نظرية الدلالة المباشرة Dénotation. لكننا رأينا أن الوظيفة الأساسية للغة ليست وظيفة الدلالة المباشرة، إذًا..

ليس من باب الصفة أن يكون النصان المختاران كمثالين قد بنيا على أساس إقامة أزواج من التقابلات. هذا يعني، برأيي، العلامة الفارقة لعمل مدرسة تل كل نفسها. الحقيقة أن البنية البرهانية - Arguementa-tive التي يمكن أن نعثر عليها كل مرة يمكن أن تحاكي كما يلي:

1. المفهوم الذي وضعه خصمي (صاحب النظرية الساذج والذي اتصدى له) لا يوضح الواقع الذي يسعى إلى تفسيره.

2. لكي نوضح هذا الواقع بشكل كامل، دعوني أعرض عليكم مفهوما جديدا أقبله بمفهوم (ي).

3. بما أنني بين (ت) أن ما يقوله خصم (ي) هو قول خاطئ، وأن المفهوم الذي يستخدمه غير عملائي، فهذا يعني أن مفهوم (ي) الخاص بي هو العملاني.

نرى أن هذا المسعى يفترض أن المفهوم الذي يقدمه الناقد ينطوي على مضمون يمكن اختزاله إلى نفي المفهوم الذي يستخدمه خصمه. وليس هذا ما هو حاصل بالضرورة. فحينما ندخل مفهوما كمفهوم الوجه الآخر لمفهوم غير متكامل، فإننا في الحقيقة نقول أكثر من مجرد النفي. أو أننا عندها نغير الإشكالية. زد على هذا أن

سلفا للوصف، ومبهما خلف الكلمات وأبعد ما تكون عن ملاءمة تجرية سارتر في كتابه «الطاعون». لاشك أن هذه الأشجار هي مجموعة كبيرة وهي «كثرة»، لكنها كذلك من حيث المفاهيم، أو كما تقول كلمات النص «من حيث الخصائص» - De Ca-ractère. وهي موضوعة سلفا في «شكل وحركة ولون». وهكذا فإن كل شيء يسير كما لو أن شيء الواقع يتضمن سلفا كل المقولات الضرورية لتشكيل الكلمات التي تتشكل في الكتب. وكما لو أن الوصف لم يكن إلا أخبارا وتفكيكا أفقيا Dévidage لغزل المفاهيم التي تبرز بكثرة «وفورا» في الشيء نفسه. عندها ندرك التشابه الضمني الذي يوحد أشجار الواقع بأشجار الكتب، وكلاهما يتمتع بخصائص أي «مفاهيم» لازمة. وهنا تكمن إيديولوجية ضمنية ساذجة حول المعرفة. وإذا تابعنا ريكاردو حتى النهاية، فإن المفاهيم التي تصف الأشياء هي موجودة فعلا في الأشياء. ووصف الشيء هو استخلاص المفاهيم التي يتضمنها، وهذا الموقف الأفلاطوني غريب من إنسان مقتنع بمناهضته للنزعة الإنسانية.

بقيت نقطة نريد توضيحها تتعلق بالمعنى الحقيقي لعبارة «الأشجار في الكتب». من الواضح أنه لا يقصد الأشجار التي تشير إليها الكتب، لأنها أشجار الواقع. إذا فلابد أن تكون الأشجار المقصودة هي تلك الناتجة عن وصف ما في كتاب. فإذا كان الأمر هكذا، فلأبد من طرح سؤال يتعلق بطبيعة هذا «المنتج». وضمن فرضية أننا لا نريد ترك مستوى الكلمات، يمكن القول أولا إن «شجرة» هي فاعل عام لعدة محمولات تشكل وصف شجرة ما. ويمكننا الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك: «الشجرة في الكتب» لا وجود لها كمادية.

المفهوم الذي يقدمه الناقد يقوم فقط على عدم اكتمال مفهوم خصمه. وعن طريق حيلة العرض هذه، يكون عندها معفياً من اختبار الوقائع. هذه الحالة هي التي عززت في تفكيرنا أن الرجوع إلى الأمثلة كان ضرورياً.

وعلى هذا سنطرق النصوص الأدبية من وجهة نظر ألسنية. وهذه المقاربة تفرض عادة إمكانية أن نستبعد من مجال التحليل النصوص غير الأدبية، بمعنى آخر إننا نملك مجموعة من أدوات الاختيار والتصنيف. لكننا لا نملك هذه الأدوات. بل من غير المؤكد أنه بالإمكان إنتاجها. في المقالة المعنونة مفهوم الأدب يلاحظ تودوروف حول هذا الأمر، أنه «إذا اخترنا وجهة النظر البنوية، فلكل نمط من أنماط الخطابات التي نسميها عادة بالأدبية «أقارب» لا ينتمون إلى الأدب، وهم أقرب إليه من أي نمط من أنماط «الخطاب الأدبي». وبالفعل هناك، دون شك، فرق بين الرواية التاريخية وبين كتاب التاريخ، وبينها وبين القصيدة.

في الوقت نفسه الذي يقوم فيه تودوروف بإبراز صعوبة، بل استحالة إقامة منظومة تسمح بتمييز النص الأدبي عن النص غير الأدبي، فهو يدعونا للنظر إلى الأدب، ليس باعتباره وحدة، بل باعتباره تعددية أجناس. عبر هذا العمل سنلتزم بتفحص نصوص التخيل الروائي (رواية، حكاية، قصة قصيرة)، مستبعدين من مجال بحثنا ما ينتمي إلى عالم الشعر أو المسرح. وإذا بدأ لنا مؤكداً، بالحدس، أن الأمثلة المختارة مأخوذة فعلاً «عن الرواية»، بالمقابل، فإن قضية تمييز الأنواع لن تطرح على بساط البحث، بسبب غياب المعيار النظري. لنعد إلى تودوروف. فبعد وضع محصلة لما تقدمه التقاليد النقدية إلى قضية

مكانة النص الأدبي، فإنه يستخلص معيارين أساسيين: معيار التحديد الذاتي للغاية أو الهدف Autotelie ومعيار التخيلية Fictionalite وهما معياران متكاملان ومتناقضان باعترافه هو نفسه.

الخطاب الأدبي، بالنسبة للتحديد الذاتي، لا يحيل إلا إلى نفسه. فهو أساساً إيحائي (ذو دلالة غير مباشرة) وتعبيري وبرغماتي، يقوم بتنظيم كتابته بواسطة (أي بواسطة التحديد الذاتي).

أما بالنسبة للتخيلية، فالخطاب الأدبي فيها يحيل إلى آخر، لكن هذه العملية هي عملية تعين، بمقدار ما هي عملية إبداع، لدرجة أنه لا يمكن تطبيق القيم المنطقية له الحقيقي، ولله الخطأ» على مقولته.

ونرى أنه في الوقت الذي تقتضي فيه التخيلية أنه بإمكان النص الأدبي الإحالة إلى شيء آخر غير نفسه، فإن التحديد الذاتي يشير إلى انغلاقه على نفسه. والتناقض بينهما صارخ، ومع ذلك، بمقدار ما يكون نصيب الإبداع الإرجاعي لازماً بالطابع التخيلي، فإنه يقرأ على أنه عودة الخطاب إلى نفسه. والتحديد الذاتي والتخيلية هما أيضاً متكاملان.

فضلاً عن هذا، فإن تودوروف لا يكف عن التشديد على كون هاتين الخصيصتين، إذا تمكنتا من إضحاح عدد جيد من النصوص الأدبية، فهما، في الحقيقة، غير ضروريتين وغير كافيتين: فهناك موضوعات أدبية تغلت من هاتين النوعيتين، وهناك بعض الإنتاجات غير الأدبية تكون ذات تحديد ذاتي وتخيلية في الوقت نفسه. وتبدو التقاليد النقدية، بما فيها التطوير الذي حمله إليها تودوروف، عاجزة عن تمييز الأدب من اللا أدب.

ويبدو أن لا طائل من عزل ظواهر اللغة الإعراضية Symptomatiques عن النص

الأدبي.. للحظة، راودتنا الغسوية في الاعتقاد، في اللغة الفرنسية على الأقل، بأن استخدام بعض أزمنة الحكاية وبعض التعبيرات مثل الأسلوب المباشر، من شأنها أن تلعب مثل هذا الدور. ونتفق دون شك، على أن استخدام زمن الماضي البسيط في اللغة الفرنسية غير مريح في إطار حكاية أدبية، أما عن الأسلوب غير المباشر، الحر، فيصرح م. ليبس M. Lips أنه استخدم بشكل خاص في الرواية الفرنسية التي انتشرت في القرنين التاسع عشر والعشرين.

هاتان العلامتان الفارقتان، والعمليات التي تستخدمهما، لا تنطوي على ضمانات ضرورية غير كافية للطابع الأدبي للنص. بل من غير الممنوع التفكير في أنها تميز الملفوظات المكتوبة عن الملفوظات المشفوهة وليس تمييز النصوص الأدبية عن غيرها. إذا نحن لا نملك معايير داخلية قادرة على تحديد قرادة النص الأدبي. ومع ذلك، فإن التدرج بغياب المعيار من أجل إنكار أي فرق، يبدو لنا أنزياحاً أو مبالغة غير مقبولة. ومن غير المعقول إنكار أن بعض الخطابات تبدو وكأنها تحتل مكاناً مختلفاً في علم نتاجات اللغة، وأن لهذا المكان اسم معين، إن نقص المعايير الثابتة مؤكداً كالحسد الذي يأتيها من بعض النصوص ويضطرنا للحديث عن الأدب. والحسد هذا، في حد ذاته، لا يفسر شيئاً. لأنه يسمع فقط، بتركيز التحليل على نمط معين من الشيء (الفرض) ويتمنى أن تسمع بعض الظواهر الملاحظة تدريجياً باستخلاص قرادة استخدام بعض آليات اللسان. ومن جانب آخر، يمكن إعطاء تلك الامنيات شكل الافتراضات. وهذا ما يشكل معنى خصوصية النص الأدبي.

منذ ظهور كتاب بارت، متعة النص - Plai

الأدبي.. للحظة، راودتنا الغسوية في الاعتقاد، في اللغة الفرنسية على الأقل، بأن استخدام بعض أزمنة الحكاية وبعض التعبيرات مثل الأسلوب المباشر، من شأنها أن تلعب مثل هذا الدور. ونتفق دون شك، على أن استخدام زمن الماضي البسيط في اللغة الفرنسية غير مريح في إطار حكاية أدبية، أما عن الأسلوب غير المباشر، الحر، فيصرح م. ليبس M. Lips أنه استخدم بشكل خاص في الرواية الفرنسية التي انتشرت في القرنين التاسع عشر والعشرين.

هاتان العلامتان الفارقتان، والعمليات التي تستخدمهما، لا تنطوي على ضمانات ضرورية غير كافية للطابع الأدبي للنص. بل من غير الممنوع التفكير في أنها تميز الملفوظات المكتوبة عن الملفوظات المشفوهة وليس تمييز النصوص الأدبية عن غيرها. إذا نحن لا نملك معايير داخلية قادرة على تحديد قرادة النص الأدبي. ومع ذلك، فإن التدرج بغياب المعيار من أجل إنكار أي فرق، يبدو لنا أنزياحاً أو مبالغة غير مقبولة. ومن غير المعقول إنكار أن بعض الخطابات تبدو وكأنها تحتل مكاناً مختلفاً في علم نتاجات اللغة، وأن لهذا المكان اسم معين، إن نقص المعايير الثابتة مؤكداً كالحسد الذي يأتيها من بعض النصوص ويضطرنا للحديث عن الأدب. والحسد هذا، في حد ذاته، لا يفسر شيئاً. لأنه يسمع فقط، بتركيز التحليل على نمط معين من الشيء (الفرض) ويتمنى أن تسمع بعض الظواهر الملاحظة تدريجياً باستخلاص قرادة استخدام بعض آليات اللسان. ومن جانب آخر، يمكن إعطاء تلك الامنيات شكل الافتراضات. وهذا ما يشكل معنى خصوصية النص الأدبي.

منذ ظهور كتاب بارت، متعة النص - Plai

المخاصمة في ذاتها.

يبدو أن هذا التعارض المزدوج وكأنه يشكل تجاوزاً. إذ لماذا لا نرى أثر حضور الواقع هذا في ذاته نوعاً من دمج التحديد الذاتي والتخييلية؟ ولماذا لا نقرأ فيه استخداماً للمفوضية والإرجاع الساعيين إلى إلغاء المسافة بين الفاعل اللافت والنص وبين ما يشير إليه؟ هنا من شأن ملاحظات بارت أن تكون خصبة لتشكيل فرضية عملياتية حول الاستخدام الأدبي للغة.

إن فرض المفوضية الأدبية وآثار الدلالة الإيحائية من زاوية تصور معين للأدب هو إزالة عالم الفاعل اللافت ومكانه بحيث لا يبقى إلا العمل المستقل تقريباً للنص الأدبي. وعندها يبقى على شكل توتر بين المكان المستحيل للمفوضية وبين المكان المستحيل للتفصيل الإرجاعي.

أما ما يقترحه بارت حول عدم إمكانية إلغاء أي من هذه القضايا الثلاث لأنها قضايا متداخلة ومقدمة بلا أبعاد (مسافات) ومتناقضة - وهذا هو ما يشكل هلوسة الواقع. واقع Réalité وليس واقعي Riel لأن من شأن الواقعي أن يكون المكان المميز الذي تجد فيه الأشياء المشار إليها عبر المسافة الإرجاعية، موقعها.

لنحاول تمييزاً للحدس المستخلص من كتاب متعة النص يقتضيه من خلال مثال عادي. في المقالة المعنونة الوظيفة النقدية والمنشورة في الكتاب الجماعي نظرية جامعة Théorie D'ensemble، منشورات Seuil، في هذه المقالة يستشهد جان ريكاردو بالمقطع الذي يتضمن عبارة «غلاية القهوة» المعروف للكاتب آلان روب غريبي. يقول المقطع:

«الغلاية مصنوعة من الفخار الأسمر، تتكون من كرة فوقها مصفاة دائرية لها غطاء على شكل الفطر. مصبها على شكل

حرف S تكسوه منحنيات خفيفة منتفخة قليلاً عند القاعدة. ولقبضها شكل الأذن، أو بالأحرى شكل الطيبة الخارجية للأذن، لكنها أذن مشوهة، مستديرة كثيراً وبدون شحمة. وعلى هذا يكون لها شكل «مقبض الكأس». لكل من المصب والمقبض والغطاء لون بني. أما بقية الألوان فكانت سمراء مصقولة جداً ولا معة».

«حتى الغلاية المتخيلة لا يمكن خلطها مع أي شيء آخر»، إلا أنها محاطة بالغموض. (ريكاردو، المرجع السابق). إننا نوافق بطيبة خاطر، على أن تلك الغلاية الموصوفة ليست لها تلك المكانة الواقعية التي تصفها ورقة التعليمات المتعلقة باستخدام غلاية معينة. لكن هذا لا يقتضي، كما يلمح ريكاردو، أن الشيء المشار إليه يتبخر لدرجة ترك النص ينغلق على نفسه. وهو السبب الذي دعانا لاختيار تحليل هذا المقطع، لأنه يبين بوضوح تراتب هذه القضايا الثلاث: اللافت والنص المعني وأثر حضور الواقع الذي يشير إليه بارت.

لنعاين الأشياء عن كثب: في الجملة الأولى - باعتبار أن النص يرفض أي تغيير Modulation فهو ينقل لغة الوصف غير الأدبي «الغلاية مصنوعة من الفخار الأسمر». قد يمكننا الاعتقاد بإقامة مرجع يتعلق بشيء ينتمي إلى العالم الواقعي، لكن النقل الحرفي Calque يتحرك تدريجياً، والتفاصيل الوصفية تستدعي استعارات مستهلكة (الفطر)، الحرف "S"، «المنقار أو المصب» وتهيء للتخريب النهائي الذي ستراه في الجملة التالية:

«للمقبض، شكل الأذن (...)» أو بالأحرى «شكل الطيبة الخارجية للأذن مشوهة»، قد يكون له، بالتالي شكل «مقبض الكأس». هذه الجملة، قياساً إلى سابقاتها، تعتبر معدلة بشكل دقيق، وهي

موجّهة وتدعمها البراهين، مثل وجود عبارة «إنذا شئتكم»، أو بالأحرى، «ولكن»، «مستديرة كثيرًا». في هذه الجملة إنذا تشهد، أولاً، على وضع مرجع (المقبض)، الذي يمكن قبوله على أنه جزء مما كان معنياً حتى الآن (غلاية القهوة). وبعد تأكيد هذا المرجع، صار يستخدم كنقطة انطلاق نحو مقارنة تنطبق على البشر -Authrope-morphie تقود إلى تشكيل شيء جديد هو: الأذن المشوهة. وبالنسبة لهذا الشيء الجديد، يمكننا الحديث عن شيء مجازي. من جانب آخر، هذا المرجع لا يؤثر في البساطة الظاهرية للنص، لأننا لا نجد المرجع المعني وهو يحيل إلى شيء «حقيقي» (غلاية القهوة ومقبضها) من جانب، وإلى المرجع المجازي (الأذن) حيث تسجل العلامة الفارقة لللفظ الذي يصوغ المقارنة، من جانب آخر.

لنتوقف قليلاً عند آثار هذه العملية (اللعب). أولاً يمكن أن نرى هنا بناء يهدف إلى إعادة النظر بالصفة الإرجاعية للغة الأدبية. وبما أن النص استغل كون أنه ليس للأذن ومقبض الكاس وغلاية القهوة المكانة نفسها كما أن هذه الأشياء «لا توجد بالطريقة نفسها، فإنه (أي النص)، بانتقاله من نمط وجود إلى آخر، قد وصل إلى إلغاء مكانة الواقع والمجاز، وهي مكانة ظلت واضحة حتى الآن. وعندئذ تظهر حركته التعيينية وكأنها خدمة. وحرف النص لا يحيل إلى أي واقع.

ويفصح أمر الجهد الوصفي كله: فمن أجل إدراك شكل مقبض غلاية القهوة، تمت الاستعانة، في نهاية الأمر بـ... «مقبض الكاس». وينتهي الوصف إلى الحشو. إن فشل الوظيفة المرجعية للغة، وفشل وظيفتها المجازية والوصفية كل هذا موجود، بلا شك في صلب الكلام الوصفي

الذي ساقه روب. غريبه، لكننا لا نعتبر هذه اللعبة تعني أن النص لا يبني شيئاً غير متماسك. بل، بالأحرى يجب أن نفهم أن الملفوظية والتجميع، في هذا الخطاب الأدبي أكثر من غيره، مرتبطان ببعضهما وأن السعي لفصلهما سيؤدي إلى فشل محتوم. ولكي نقتنع بهذا، يكفي أن نعاين تشابكهما في نقطة معينة من اللسان، وهي عمل أدوات التعريف والتنكير. في بداية النص كان استخدام أداة التعريف «الـ.. غلاية» من نمط إشاري Deictique. وجاء التحديد كله بناء على قرار من اللفظ. ليخلق بهذا حالة ملفوظ تكون فيها الأشياء في متناول يده. والملاحظة نفسها تنطبق على «اللقار = المصب» (في بداية الجملة التالية) وعلى «المقبض» (في بداية الجملة الثالثة).

لكن في جسم الجملة الثانية تظهر أدوات التنكير (كرة unea، مصفاة دائرية una). وهذا يؤكد عملية غير متوقعة بمقتضاها لا يصلح أي عنصر من عناصر رتبة «كرة» لكي يكون ممثلاً للرتبة نفسها، هذا التغير يدل على انتقال إلى استخدام نوعي وليس تغير في الدلالة المباشرة لركن تكون من أداة التعريف والاسم: فنحن نؤول الملفوظ «غلاية قهوة مكونة من كرة Boule ومصفاة Filtre» كملفوظ قريب من الملفوظ «غلاية القهوة هي كرة ومصفاة»، في هذا الملفوظ الجديد فإن «الكرة» والمصفاة لا تسمحان بأية «إضافة إرجاعية»: إنهما يشكلان بالأحرى وصفاً مرجعاً تمت إقامته سابقاً. لكن، في الحقيقة، أنه في الملفوظ الأولي لم يعد استخدام أداة التعريف أو التنكير غامضاً. فعبارة «غلاية القهوة مكونة من كرة..» تعادل أيضاً «توجد كرة على غلاية القهوة». لدرجة أن كلمة «كرة» تبني في المرجع عنصراً يمكن الكشف عنه مثل

«الكرة» وذلك بسبب الوصلة Operateur «يوجد.. على» (أو بسبب «مكون من..» في النص).

بتعبير آخر، إن لـ«الكرة» في «إنها تتكون من كرة، مكانة إرجاعية غامضة تسعى لتكوين ملفوظية متارجحة بين التعيين Designation (كما في «هناك رجل يطلبك عند الباب») والوصف Qualification (كما في «غلاية القهوة هي أحد مواعين المطبخ»). روب غرييه يلعب على الغموض حينما يتحدث عن «شكل الأذن». إذا نظرنا إلى «أذن» في الركن «شكل س». فإن أذن تكافئ ممثلاً للرتبة، ومجموع «شكل الأذن» يعادل «شكلاً (من أشكال) الأذن». لكن حينما تظهر «أذن» لاحقاً بشكل معزول («فقد تكون أذنًا..») فإن العبارة تعود إلى قدرتها على التعبير المباشر.

في عبارة «لكنها قد تكون أذنًا مشوهة». فإن المكانة الإرجاعية لـ«أذن» هي نفسها في الإرجاع إلى العالم «الواقعي» دون أن تحرم «أذن» من دلالتها المباشرة التخيلية.

وفضلاً عن ذلك فإن المقارنة المعقودة بين «أذن Une Oreille» وبين «مقبض قدح» تأتي أصلاً من المضمون المعجمي للوصف الجديد... وهنا تتكشف البنية الساخرة والأدبية حينما تعود العبارة الواصفة Qualifiante «مقبض قدح» للارتباط بالمرجع الأصلي مذكورة بالمضمون المعجمي للتعابير التي استخدمت في تكوينه («مقبض» غلاية القهوة المكرر في «مقبض القدح»)، على اعتبار أن «قدح» قد اختير في نفس السجل المعجمي لـ«غلاية القهوة».

والأمر نفسه ينطبق على التمثيل القائم بين مختلف المراجع، إذ يصبح مسألة يصعب تجنبها سواء فيما يتعلق بمكانة واقع غلاية القهوة أم بالآذن أو بمقبض

القدح. فهل نقول إن النص يعجز عن تشكيل مرجع؟ نعم. لاشك في هذا. إذا لزم تعلق الأمر بمرجع وحيد يشبه الواقع. إن كلا من «غلاية القهوة» و«مقبض القدح» لا يسكنان العالم نفسه إلا، إذا اعتبرنا أن كلا من هذه العناصر لا يحتفظ بالمرجعية إلا إذا كانت مرتبطة بالشكل الذي أنشأها به الالفاظ. إذ إن هذه العناصر المختلفة ترتبط ببعضها في فعل الملفوظية. وهنا على ما يبدو، تكمن قوة مقولة بارت: «الواقع يختلف عن الواقعي. فالواقعية هي «الحالة الأخيرة من المادة» التي «لا يمكن تأخيرها» لأن الأمر يتعلق بحضور، حتى لو كان يفيض عن اللغة ويتعالى عليها، فإنه يظل موجوداً في كنفها: الحركة التي تدل على آخر Ailleurs النص أي «الإرجاع» هي حركة متضامنة مع الحركة التي تسجل مكان الفاعل الالفاظ. وربما تعود خصوصية النص الأدبي إلى الإلصاح الذي تتأكد فيه وتستخدم فيه دائماً تلك العلاقة التي لا يمكن تبسيطها.

وإذا ما أطلنا قليلاً الوقوف عند نص غرييه فهدفنا ليس فقط إظهار ما يمكن أن يكون، حسبما نرى: التحليل الأنسي لنص أدبي ما، إنما أيضاً للإشارة إلى الكيفية التي تقصدها في البحث عن خصوصية الاستخدام الأدبي لعمليات اللغة. ونرى هذه الخصوصية بشكل أساسي، في لعبة العلاقة بين الملفوظية Enonciation وبين الإرجاعية Referenciation.

لكن يجب ألا يذهب بنا الاعتقاد إلى أننا لم نقم إلا بمبادلة كلمتي: التحديد الذاتي للغاية Autotelie × والتخيلية Fictionalite عند تودوروف، بكلمتي الملفوظية والإرجاعية. ذلك لأن الأمر يتعلق بصفات مختلفة جذرياً عن العمليات التي نتحدث عنها هنا.



أخذنا استعاراته، بالمعنى الحرفي، معتقدين بواقعية وجهة نظر تعطي لنفسها شكلا من أشكال التفكير في علاقات من يتكلم بالعالم الذي يصفه. ذلك لأن الواقع يحرف الصوت إلى نظرة في الوقت الذي لم تعد تشكل فيه مسألة تفصل النص وما وراءه أية مشكلة. إنه يقدم لإجراءات الاستدلال الملفوظي اسما مزورا: لأنه يسمى تلك الإجراءات «نظرة» لكن هذا المجاز الذي يمنحه قيمة كاملة من الواقعية يصبح فعالا بسبب البساطة التي تقوم عليها.

بالمقابل، في الأسبانية طالما أن أي شيء يقع خارج اللسان مرفوض، فإن عملية كهذه تجعلنا دائما نحس بأنها عدوان لا مبرر له. فالصوت يبقى صوتنا، لكن العلاقة التي يقيمها مع العالم هي علاقة غير مقبولة.

إذا فقد فضلت أن آخذ في بداية عملي مجالا حيث تكون القضية التي تهمني قابلة للنظر، حتى لو كان ثمن هذا أن أتحدث بطريقة أحتج عليها.

وإذا سبرنا التحليلات المقترحة، فسأجد نفسي منساقا إلى تبيان بعض ما فيها من عيوب. عندها فقط يمكنني أن أطرح السؤال الذي تنبغي قراءته في «نظرة» الشخصية أو الراوي، وبهذا فإنني أشعر بالعودة إلى اللسانيات.

## هوامش

- × برهان نو حدين، يكره الخصم على اختيار واحد من تديلين كلامنا في غير مصلحته (المران أحلامنا).
- × إضفاء الصفة الشعرية على...
- × Auto (فرنسية) Telos (يونانية).
- ومعنى المصطلح فلسفيا: صفة من يحدد غاية أفعاله بنفسه (المترجم).

إن التحديد الذاتي للغاية (الهدف) يقتضي ألا يتمكن النص الأدبي من الإحالة إلا إلى نفسه. في العمليات الملفوظية، ليست هناك عودة إلا إلى ذات النص، بل تكوين علاقة بين الالفاظ والملفوظ والمرجعيات المتكونة. كذلك تبدو التخيلية وكأنها تشير إلى انبثاق موضوع خارج النص، بينما يظل الإرجاع مجموعة من العمليات التي لا تتحكم ببناء أي موضوع واقعي خارج اللغة، بل تشير إلى الاستدلالات التي تستخدم لإدراك ما يقدم لها على أنه (مكان آخر Ailleurs).

لنعد لحظة إلى مختلف الانتقادات التي وجهناها إلى كل من بودري وريكاردو. لأنها تشترك في أنها تدور حول علاقة النص بما وراءه، وعلاقة النص بهذا الموضوع الذي ينبغي على الدلالات المباشرة Denotations التمهيدية فيه. كان بودري يفترض أن اللسانيات تحمل مفهوما اختزاليا لعمل الكتابة، لأن الكتابة تفهم دون إرجاع إلى ما وراء معين، بينما تفترض نظرية العلامة وجود هذا الما وراء. وكان ريكاردو يفترض أن للكتب فاعلية على العالم، مع احتفاظه بفكرته القائلة إن أوصاف الأشجار لا تنطوي على وظيفة الإحالة إلى أشجار الواقع.

إذا في كل مرة يكون فيها لنقد المفهوم التقليدي للنص باعتباره إعادة إنتاج للواقع، تأثيرا في طمس تفحص بناء الفضاء الإرجاعي - وهو نفسه الذي يشكل ما وراء النصوص. وهذا ما أريد التثبت به انطلاقا من أعمال جينيت Genette. ونحن نريد الخروج من هذه الأبحاث بنقطة انطلاق. فما قام به جينيت ليس عملا أسنيا. وبالتالي قد يبدو متناقضا أن نتخذ كمناسبة انطلاق لبحث أسني. الحقيقة أن النقد الأدبي المعاصر، إذا ما

مانتزال مشكلة الاتصال بالتراث العربي والانقطاع عنه مثار اهتمام، فهي مشكلة قديمة متجددة، ويرجع الاهتمام بها مايزيد على قرن ونصف، وقد زاد الاهتمام بها في وقتنا الراهن، فالمتبع لما تلقى به المطابع يجد فيضا من البحوث والدراسات جعل مدار الحديث فيها على جانب أو جوانب من هذه المشكلة.

ويجد الدارس في زحمة الآراء والأقوال مذاهب متباينة، ومشارب مختلفة تحمل فيما تحمل التعارض حينا، والتناقض حينا آخر.

وقد وجدت فيما اطلعت عليه بعض القضايا الإشكالية، أو هكذا بدت لي، والمقصود بالقضايا الإشكالية تلك التي لم يتفق حول مسائلها، ولم يحسم الأمر فيها،

## بعض القضايا الإشكالية في التراث العربي

• د. عبد الفتاح محمد

والتي تظل موضع اجتهد، ووجهات نظر. والإشكالية من القضايا التراثية له مايسوغه، إذ من الصعوبة بمكان الوصول فيه إلى حسم، أو ما يشبه الحسم، وكيف يصح ذلك، والناس، والأفكار، والقضايا والإشكالي معرفية، وأيدلوجية، ووجهات نظر، يتلاقى بعضها، أو يتباين، من هنا تأتي أهمية الحوار الجاد الذي يهدف - ما أمكن إلى الكشف عن معالم أرض لعلها

تكون مشتركة(1).

التراث العربي تنبع من أنه حضاري، غني، عريق، وبه تألفت حضارة الأمة العربية يوما فتخطت الحدود القومية...

وقوة التراث العربي تكمن في أنه هوية، والهوية تعني العروبة، وهي ليست مجرد تراث، بل هي مقوم ديني، ولغوي، وثقافي، ووجداني. وعلى هذا فالتمسك بالتراث هو تماسك في وجه الحضارة الصناعية، وهو عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، وفيه الملاذ من خطر الغزو الثقافي الذي جلبته الثقافة الكونية. ويدل أصحاب هذا الموقف على القوة الحية المطلقة من التاريخ المؤثرة فينا، فالتراث يسهم في صنع البطولات باستيعابه والانتماء إليه، فالبطولة مثلا مرتبطة بأمال الشعب، ومرتبطة بالتراث.

والتراث عند أنصاره ركيزة للحاضر، وهو استلهام، وخلق، ولح، وطموح واعتزاز وإبتكار... ولو مضينا في سرد الآراء التي تمجد الماضي، وتبين عظيمته لضاق بنا المجال، لكن ما يعيننا ذكره هو أن بعض النقاد يرون أن هذا الموقف من التراث يشمل جملة من أنشطة الحياة، وأنظمتها، وألوانها من الثقافة الفكرية والاجتماعية، من ذلك على سبيل المثال مدرسة الإحياء الشعرية(7).

كما يرى بعض النقاد أن أصحاب هذا الموقف نظروا إلى التراث نظرة إعلانية تكاد تكون واحدة، فهو لديهم مطلق ميثاقيزيقي جاهز، ومثل أعلى يتصف بالكمال والقدسية(8).

وأما موقف المعادين فقد نحا أصحابه منحنيين، الهجوم على التراث، والإشادة بالبديل، وربما جمعوا بين هذا وذاك(9) وهم في هجومهم عليه اتهموه بالجمود والعجز والانحطاط والزيف والعبودية(10) وعليه فلا بد من قتل التراث والاستعاضة عنه بما جاء به الغربيون، وإن تكن لنا وسائل

وتبين لي أن القضايا التي تتصف بأنواع إشكالية، وتخص التراث العربي كثيرة، منها مكانة التراث، وأثره في الحاضر والمستقبل، وقدسيته، والعقلانية والتراث، والخصوصية والتراث،.... وقبل الخوض في هذه القضايا لابد من الوقوف على مدلول كلمة (التراث).

### تعريف التراث:

ينصرف مدلول كلمة التراث إلى المادي في قوله تعالى: ﴿وَتَاكُلُونَ التَّرَاثَ أَكْلًا مَلًا﴾ (2)، وينصرف إلى المعنوي، كقوله تعالى على لسان زكريا: ﴿فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا، يَرِثُنِي، وَيَرِثْ مِنْ أَكْلِ يَعْقُوبَ﴾ (3) فميراث زكريا هو الفضل والقيم، وليس المال، فمعاشر الأنبياء ليس المال همأ لهم.

والتراث (ما ترك أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة وميادين العلم...) (4)، وأهل العلم يميزون فيه بين ناطقين، وما وافق عصره، وصلح له، وانقضى بانقضائه، وما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته وعاش حتى الوقت الراهن(5). كما أنهم يفرقون بين مدلول (التراث)، ومدلول (الثقافة التراثية) فالقصود بتعبير الثقافة التراثية أوسع من لفظ التراث نفسه، إذ يشتمل على الكتابات الحديثة التي تعرض للتراث، أو تدافع عنه، أو تستلهم روحه(6).

### مكانة التراث:

القضية الإشكالية التي نبدأ بها تتناول مكانة التراث، ويستطيع الدارس أن يميز بصفة عامة بين موقفين إشكاليين هما: موقف المنتصرين، وموقف المعادين، أما موقف المنتصرين فينطوي على السعي إلى تبليان أهمية التراث، وإلى الإشارة إلى مواطن القوة فيه، وإلى التمسك به، فأهمية

والرافض، وبعضهم يزعم أنه ليس عدوا له ولا خصما، كل ما هنالك أنه يملك وجهة نظر. (18).

وحين سعى بعض النقاد إلى قول كلمته في هذا الأمر رأى أن التراث مصطلح مبهم عند أدونيس ولا سيما في مراحله المبكرة، والإبهام أوقعه في تناقضات، ثم إن تغيرات طرأت على فكر أدونيس، فغدا الرجل أكثر تعمقا في فهم التراث، وقد ظن بعضهم هذا التعمق ردة نحو الموروث، خصوصا عندما سمعوا أدونيس يقول: (بدأت أبحث عن طرق مغايرة لاتنفي هاجس المستقبل، ولاتنفي الماضي بإطلاقه) (19).

هذا الذي ذكر لا يخرج أدونيس -حسبما أعتقد- من أنه من المهاجمين للتراث الرافضين له، المشيدين بغيره، فالثقافة العربية بشكلها الموروث السائدة عنده هي عنده ثقافة إتباعية، ترفض الإبداع، وتدينه، وتحول دون أي تقدم حقيقي (20).

ولما كان حال بنية الثقافة الموروثة كذلك فلابد من أن تغير -والتغيير شعار أدونيس في كل شيء... في التقاليد، والأكل، والنوم والجلوس والتغيير يعني مكانا محددا هو الغرب الأوروبي (21). والتغيير يجري ببطء هذه الثقافة، أو تجاوزها، أو هدمها، على أن الهدم مغلف بطبقة من (السولفان)، ويتم بأدوات (بديعية)، يقول في ذلك: (وإذا كان التغيير يفترض هدا للبيئة القديمة، فإن هذا الهدم يجب أن يمارس بالأصل ذاته) (22) وأكّية هدم الشيء بالشيء تحتل غير وجه من التأويل، فخلط حبوب أصابها التسوس بأخرى سليمة تنتج أكّية مشابهة للأكّية التي يدعو إليها أدونيس.

واستكمالا للكشف عن موقف أدونيس من التراث لابد من أن نذكر أنه يناصر مناصرة شديدة، ويعني أشد العناية بالتراث الذي يتمحور -حسب اعتقاده- حول

إدراكه، وهم يدللون على أن حضارة التراث عاجزة عن مضاهاة حضارة الحداثة (11) لأن أمر القديم انتهى، ولأن الناس أظلمهم عصر التجديد فغدا التمسك بالقديم جمودا مابعده جمود (12) وهم مشغولون بالبضاعة الحاضرة، ويتحرجون من الالتفات إلى التراث معتذرين بأنهم يعيشون يومهم، ويعالجون مشكلات واقعه (13). وإذا بقننا في أحوال أصحاب هذا الموقف نجد:

أ- أن من هؤلاء (من لازاد له إلا الفكر الأجنبي، وقد أمضى فترة الحضانة العقلية والتكوين النفسي في بيئة عزلته عن وجود أمته) (14). على أن هذا لا يعني أن كل كاتب أو مفكر تلقى تحصيله خارج حدود أمته هو مستورد، أو منقول، وأن قوة شيطانية قد صنعتها، وأعدته للقضاء على التراث العربي. ب- وأن من هؤلاء من كان ينتحل صفة العصرية، من السائرين غربا فهو يدعو إلى التخلص من عبء تراثنا الذي يثقل كاهلنا، ويعطل خطانا عن مراقبي التقدم، وفيهم من لا يرى في تراثنا وماضينا كله إلا أكفان موتى، وأضرحة قبور (15).

ج- وأن من هؤلاء خرج منادون ينادون بأن (وجودنا العصري يتطلب أن نستعير كل ثقافتنا وفكرنا وأدبنا من الغرب القوي الغالب) (16) واعتقدوا أن هذا المجلوب سيوقف لامحالة خط انحدارنا وتدهورنا (17).

ما تقدم ذكره يمثل بعبارات صريحة لاموارية فيها موقف الرافض للتراث. لكن ثمة آراء أخرى تشمل على صور مركبة في بنيتها، وليس من اليسير على المرء أن يستبين كنهها، أو أن يسبر أغوارها، نمثل لهؤلاء بموقف أدونيس الذي لا يخلو من إشكالية، (فاكثر أقوال أدونيس تدل على أنه عدو التراث الأول، فهو الهادم له والمهاجم

المستقبل ويتحقق فيه التحول والإبداع ومما يلمح إلى ذلك قوله:

(والمفارقة في صدد الثابت والمتحول، هي أننا نحاول - نحن العرب في القرن العشرين أن ندرس تراثنا الماضي، فإن ما يجذبنا إليه بالضبط النتائج المرتبط بمنحى المتحول، وهو النتاج الذي رفضه أسلافنا في الماضي بشكل أو بآخر، وما يزال حتى اليوم خارج بنية المجتمع الأساسية). (23).

والعداء للتراث قد ينطلق من معاداة أداة فعالة فيه، وهذا ما نراه في الدعوات المشبوهة التي تدعو إلى إحلال لهجات العامة محل الفصحى أو استبدال الحروف اللاتينية بالحروف العربية، ولا ريب في أن هذه الدعوات تريد أن تقطع الأجيال الجديدة عن تراثها وماضيها، معلوم أن اللغة تحتفظ بالتراث الثقافي والتقاليد جيلاً بعد جيل.

ولعل أشد العداء خطراً للتراث ذاك الذي يولد من رحم الجهل، ليس لأنهم يقولون: «إن من جهل شيئاً عاداه» وفحسب، بل لأن موقف العداء يكاد يستغرق أفراد الأمة.. لقد تسلطت معاول الجهل على كثير من كنوز تراثنا، ولا سيما الكتب، أحرقوها حيناً، وغفلوا عنها فتناهبتها أمم الأرض، وأحجموا عن صيانة ما تبقى، وعن تجديده فعاثت (الأرض) فيه فساداً، فكانت وهي تلتهم طعاعها الشهي ترسم خطوطاً طويلة وعرضية، حتى غدت أوراق الكتب طلاسماً عجماء بعد أن كانت فصيحة مبينة.

هان تراثنا على قومنا وهم في سباتهم فلم يعودوا يرون فيه سوى ركام لا قيمة له، وكانت هذه الذخائر المودعة في المساجد والزوايا والمدارس بضاعة رخيصة لاتعادل وزنها ورقاً عند خدام المساجد الموكول إليهم أمرها (24) (ومن كان يرجع إليهم أمر المدارس والجوامع بلغوا من الجهل والزهد في الفضائل أن يفضلوا درهمها على أنفس كتاب) (25).

سعت فيما مضى إلى تبيان مكانة التراث، ووجدت فيها قضية إشكالية فمكانته راجحة عند قوم، مرجوحة عند آخرين، وقد ترتب على هذه الإشكالية أخرى هي:

### **أثر التراث في الحاضر والمستقبل:**

إذا كان المنتصرون للتراث ينصرونه حتى العظم، وإذا كان القائلون له يرفضونه بعجره وبجره، فمن الطبيعي أن يكون لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة تتعلق بأثر التراث في صياغة الحاضر والمستقبل فالقائلون لا يجدون في التراث حتى بصيص نور يستعان به في تلمس دروب الآتي، والمنتصرون يجدون فيه مثلاً أعلى، ونهجا يحتذى. وقد استحوذت هذه القضية الإشكالية على اهتمام الدارسين فوقفوا عندها محللين، كل يدلي بدلوه، ويسعى كي يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود منها:

### **موقف طه حسين:**

الصورة التي تشكلت في الأذهان أن عميد الأدب يغلب كفة المعاصرة على كفة التراث، خاصة بعد الذي شاع عنه ماشاع إثر ظهور كتابه (في الشعر الجاهلي) لكن التدقيق يظهر أن عميد الأدب ليس على هذه الصورة، بل دليل أن بعض أقواله وأفعاله تدل دلالة قاطعة على مدى عشقه للتراث، فهو على سبيل المثال يرى الأدب القديم ضرورة من ضرورات الحياة العقلية في العصر الحديث، وأنه أساس من أسس الثقافة (26)، وما هو يصح فهم بعض الشباب الرافض للأدب القديم بقوله: (هذا الشباب ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة، لأنه لا يفهم الحضارة على وجهها، ولو فهمها لعلم أنها لاتنكر القديم، ولاتنفر منه، ولاتصرف عنه، وإنما تحبه، وترغب فيه، وتحث عليه، لأنها تقوم على أساس منه متين، ولولا القديم، ما كان الحديث) (27) كما أن عميد الأدب يدعو

إلى التواصل مع التراث لأن القطيعة بين القديم والحديث هي حكم بالموت على الأدب، أما عن تصوره لصياغة النموذج الحضاري العربي فيعبر عنه بقوله: (وإن نستطيع أن نقف على أقدامنا في مواجهة العالم الحديث إلا بامرئين: أن نتقن الثقافة العربية التي فقدت علماءها المخلصين المدققين، وأن نتقن الثقافة الحديثة التي يتحدث بها أهل العصر) (28). على هذا فالآتي عند الدكتور طه حسين، إنما ينسج من خيوط تركيبيّة، تأخى فيها القديم والحديث، وبذلك فإن موقفه موقف توفيق، فلا القديم وحده يفي بالغرض ولا الحديث يحقق المراد.

### موقف أدونيس:

ينبغي لفهم موقف أدونيس فيما يتعلق بأثر التراث في الحاضر والمستقبل أن نميز بين امرئين سبقت الإشارة إليهما: الأول: أنه يرفض التراث الذي يصفه هو بأنه إتباعي، سلفي، أصولي، ويدعو إلى القطيعة التامة، إذ لا سبيل معه إلى الإبداع، ولا سبيل إلى التقدم أيضاً. الثاني: أنه يقبل بكليته نحو التراث الذي يصفه بأنه مبدع، متحول، ثوري، حر، إنساني، ومما يراه كذلك ككشافية الصوفية، وعقلانية المعتزلة، وتمرد الصعاليك.. وهو يعلن أنه إذ يتبنى هذه النماذج من التراث دون غيرها، فذلك لأنه يرى فيها قيمة بل قيمة كثيرة، ضل عنها السلف عندما أبقوها خارج نطاق اهتماماتهم.

وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم قول بعض منظري الحداثة بأن قصيدة النثر فعل عصيان على ألف عام من القهر والعبودية والجهل والسطحية (29) وعلى هذا فإن النماذج الإبداعية المعاصرة عند هؤلاء هي التي أنبتت عن التراث، وهي التي كانت ثورة على رواسب الماضي.

وإذا مضينا في تتبع موقف أدونيس نجد أنه يعلن أن الحاجة إلى التراث في الإبداع، وإن كان التراث ضروريا لفهم أصحابه، فالإبداع عنده «أصل بذاته، ولا يحتاج إلى غيره في حال ما أصلا» (30). كما نجد أنه يصرح أن عظمة التراث لا تحول دون انحطاط الأمم إلى مصاف الأمم العادية.

ويذكر أن بعض الأمم سرعان ما تنشئء تراثاً في مستوى الأمم المتفوقة، وهو بهذه الفكرة يقصد أمثال النموذج الأمريكي. كذلك نجده ينص على أن «مادة التراث مادة حيادية، لاتهمج أو تتراجع إلا بين يدي المبدع» (31). وأقل ما يقال في التعقيب على هذه الأفكار التي تحتاج إلى قول مستفيض يتلخص في نقطتين

الأولى: أن عين أدونيس على التراث أو على أغلبه ليست عين الرضى. والثانية: أن هذه الآراء لا يمكن قبولها على إطلاقها، فإذا كان التراث عنده حاجة إليه في الإبداع، فإن آخرين - كما سوف يأتي - لا يرون كما يرى. وإذا وجدناه ينص على أن مادة التراث حيادية و فإن النسيان قد أوقعه في تناقض، ولا سيما أن من النتائج التي توصل إليها بعد طول بحث وتنقيب تقول: (إن الثقافة بشكلها الموروث، لا تؤكد الإتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتدنيه) (32). ونسال بعد هذا: أين الحياد من الرفض والإدانة؟

### موقف الدكتور فهمي جدعان:

هذا الباحث يؤمن بأن للتراث أثراً ما في الإبداع، فالتراث عنده عناصر مشخصة عيانية، وعناصر أدبية جمالية، والذي يعنيه ذاك الجزء (الذي يقبل أن يكون بقدر ما جزءاً حياً من الحاضر) (33) ويشرح لنا فهمه

تماما فيما يصدرون عنه.  
وهذان الموقفان انعكسا سلبا على التراث  
من وجوه:

- اختلط المقدس بما لاقدسية له، والعلم  
يقتضي التفريق بينهما.

- يتمتع الناس من نقد ما هو مقدس  
خشية الوقوع في المحرمات، ولما كان  
المقدس مختلطا بغيره، فإن غير المقدس ظل  
بمنأى عن النقد والغربة والتمحيص.

- إن من يزيلون صفة القدسية عن كامل  
التراث، يتكبرون بشكل أو بآخر لما يمكن أن  
يسمى بالثوابت، أو بالأصول، ولا شك في  
أن هذا إجحاف واسع.

وقد بدت مسالمة هذه الإشكالية في  
كتابات الذين تصدوا لها، نعرض لما جاء به  
ثلاثة منهم:

- فأولهم الدكتور فهمي جدعان، وما جاء  
به يتلخص في أن التراث لاقدسية له إلا على  
سبيل المجاز، وهو يفرق بين ما يدخل في  
نطاق التراث، وبين ما لايدخل فيه، فهو لا يعد  
الوحي جزءا من التراث، وإنما يعده أصلا  
للتراث، أو هو واحد من الأصول الأساسية  
التي يبنى عليها التراث العربي الإسلامي.  
أما قراءات الوحي، سواء أكانت نقلية  
خبرية، أم لغوية تحوية، أو بلاغية بيانية، أو  
صوفية كشفية، أو عقلية، أو لسانية، أو  
بنوية، أو وظيفية... فكلها تدخل عنده في  
نطاق التراث، أو الثقافة التراثية، وهي ليست  
مقدسة لأن حدودها إنسانية، والإنسان  
يصيب ويخطئ (37).

- وثانيهم الدكتور شاكر مصطفى الذي  
يرى أن مسألة قداسة التراث أضرت بنا أيما  
إضرار، وكانت سببا من أسباب تخلفنا،  
فالفهم الخاطئ للقدسية هو الذي منعنا من  
أن نعمل مباحض النقد بغية وضع الأمور في  
نصابها، وإنما إذ نمتنع عن ذلك، فإننا  
لأنجاري الأمم الأخرى، وقد أشار إلى هذا

للألفية التي يتم فيها توظيف التراث في  
الإبداع فينكر مفهومين هما: (الدمج)  
(الاستقلاب)، أما الدمج فمثاله (أن جميع  
الاجتهادات الفقهية التي نجمت عن العصور  
المختلفة مما يمكن أن يكون مقبولا لدى  
المشرعين اليوم.. يمكن أخذها ودمجها في  
التشريعات الفقهية الراهنة) (34).

وأما المقصود بالاستقلاب فهو إثارة  
الإحساس بالجمال والمتعة الناتجة عن قراءات  
التراث، وهذا الإحساس يدخل في المركب  
الإنساني المعقد لوجدونا الراهن.

وبالدمج والاستقلاب كما يرى هذا  
الباحث نحوي التراث، لكن التراث يفقد بنيته  
النوعية من حيث هو جزء من الماضي  
التاريخي، ويصير عنصرا من عناصر  
التراث الذي يصير أو يتشكل، وبهذا  
الاعتبار يمكننا القول: إن التراث دائم  
التشكل، وأن جوهره في حراك مستمر (35).

صفوة القول: إن صلة التراث باليوم  
والغد قضية إشكالية لأن المنتصرين وجدوا  
نموذجهم الكامل المثالي في الماضي فحذوا  
حذوه في إبداعاتهم، فاتهموا بالجمود  
والتقليد، ولأن الرافضين وجدوا نموذجهم  
الكامل الحضاري في الغرب الأوروبي  
فاتهموا بتقليد الغربي، وأنهم ألبسونا أثوابا  
قدت على غير مثالنا. ولأن (الهرب من  
التراث والانتماء الحضاري إلى الغرب،  
كالهرب إلى التراث كلاما رد فعل مذعور  
فيهما ابتعاد في المكان والزمان) (36).

### قدسية التراث:

والإشكالية الثالثة تكمن فيما تسمى  
قدسية التراث، ويمكن الإشكالية يتبدى في  
أن حدود القدسية تتسع عند بعضهم فيدخل  
في نطاق المقدس ما لا قدسية له. وأن حدود  
القدسية تتضائل عند بعضهم الآخر حتى  
تكاد تنمحي، هذا إذا لم نقل: إنها تنمحي

أبقولوه: (والذين استندوا في النهضة الأوروبية إلى التراث اليوناني الوثني، استندوا إلى تراث يريديون مفارقتة، يريدون الخلاص منه إلى غيره، كان هذا التراث بالنسبة لهم شيئا بشريا دنيويا، انتقدوا أبقرات، وأرخميدس، وأفلاطون، دون خوف من غضب القوى السماوية التي نصبناها نحن (تأبو) وسور حماية لما لاقدسية له، ولا يستحق الحماية، ولكننا خلقنا منه أملا رومانتيكيا، وجعلناه مستقبلا دينيا وديويا (38) وعلى هذا فسيبلنا إلى النهضة عنده هو تجديد الفكر العربي، وذلك بنقد التراث، وتصحيح المفاهيم المغلوطة التي رانت على العقول، ونزع قيود تكبلنا، وتعميق مسيرتنا، وقد أوما إلى هذا بقوله: (إننا ملتصقون بالتراث فكيف نحمله للغد، جذوره الدينية عميقة فينا).. (39) وقضية التراث عنده كانت وستبقى جرحا غائرا مادما نعتقد أنه من الصعب المساس بها، لأنها ملصقة إصافا مباشرا بالدين (40)

ـ وثالثهم أدونيس الذي أجهد نفسه وهو يحاول أن يدل على أن (الثقافة العربية الإسلامية التي سادت، إنما هي وحي وعمل بمقتضى الوحي) وبنى على ذلك نتيجة قال فيها: (إن الدين متداخل، أو مندمج في الظاهرة الثقافية والاجتماعية) (41) ولأن أدونيس يؤمن بالحدائق المعتمدة على العقل والصرية، فإن غاية ما يطمح به إليه هو (وجوب تحرير العربي من كل سلفية، ووجوب إزالة القدسية عن الماضي، واعتباره جزءا من تجربة أو معرفة غير ملزمة إطلاقا) (42).

وبالجملة فإن التراث عنده لاقدسية له فهو عنده ليس كاملا، ولا مقياسا مطلقا، ولا حاكما، ولا ملزما، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون (43).

وهكذا نرى أن فهم الناس للمقدس من التراث فهم متباين، فإذا اتسعت حدود القدسية داخلها ما ليس منها، وإذا ضاقت أو انصحت أضعنا من ثوابتنا وأصولنا الشيء الكثير، ترى! هل يمكن أن يكون من ملامح النموذج الحضاري العربي المنشود الاتفاق في هذه القضية اتفاقا يزيل الإفراط والتفريط منها؟

### العقلانية والتراث:

سبق أن عرفنا أن بعض الدارسين يعول على نقد التراث، لأن النقد يسهم في حل مشكلة مزمنة، وفي تجديد الفكر العربي بغية تحقيق نهضة منشودة. وأغلب الدارسين متفقون على ضرورة التسليح بمنهج نقدي هو العقلانية، ومنهم الدكتور محمود أمين العالم، فهو يدعو إلى قتل التراث فهما، وعلماء، وتمثلا عقليا نقديا (44). ويؤكد أن فقدان العقلية النقدية يوقع في تقليد أعمى، وخضوع بليد (45) كذلك فإن اتباع (عقلانية نقدية واقعية) عند الدكتور فهمي جدعان يمكن أن يفك حصارا مضروبا حولنا ناتجا عن وجود أنماط فهم تقليدية عميقة، وعن وجود كثير من الرواسب المتمثلة في الأوهام، والرغبات الانانية والعشائرية، والأسرية، والقطرية... (46) والمنهج العقلاني عند أدونيس هو السبيل إلى حداثة حقيقية، وهو يؤكد على ضرورة ارتباط هذا المنهج بالحرية (فلا حرية دون عقل، ولا عقل دون حرية) (47). ويمكن الإشكالية في هذه القضية هو أنه يمكن التفريق بين فهمين مختلفين عند أنصار هذا المنهج:

الأول: عقلانية التنوير الغربي: ومن شعاراته: لا سلطان على العقل إلا العقل. وسبيلا المعرفة فيه هما العقل والتجربة. ولكي ندرك حقيقة هذا الفهم ينبغي أن نبحت عن جذوره في الفكر الغربي.



الثاني: العقلانية العربية الإسلامية التي تقرأ النقل بالعقل، وتحكم العقل بالنقل إيماناً بأن العقل ملكة إنسان محدود الإدراك، وسبيل المعرفة فيها أربع: العقل، والنقل، والتجربة الحسية، والوجدان (48). وممن سلك المسلك الأول وأقصد العقلانية التنويرية الغربية أدونيس الذي صاغ مبادئ ثورة الحداثة بقوله: (العقل قبل النقل، والحقيقة قبل الشريعة، والإبداع قبل الإتياع) (49). ويبدو لي أن صياغة المبادئ على هذه الطريقة تفترض وجود تعارض وتناقض، وكأن ما يأتي به النقل لا يتفق وما يتوصل إليه العقل، أو كأن العقل على حرد من النقل فهو مفارق له.

وإذا كنا لا نكر أن من حسنات المنهج النقدي العقلاني أنه أتى رداً على الأزمات التي ظهرت وتظهر في ساحة التراث العربي، لكن ما نكره هو أن الحديث عن العقلانية يجري، وكان هذا المذهب ما عرفته الحضارة العربية، وأنه مذهب ابتدعته الحضارة الغربية، لأننا نسينا أو تناسينا أن منهجية الغرب المتطور إنما بنيت على أساس من عقلانية ابن رشد، وجابر بن الهيثم... وغيرهم.

### الخصوصية والتراث

الخصوصية هي الملامح التي تميز الشيء مما سواه، وانتفاؤها انتفاء للشيء. وفهم الناس للخصوصية العربية فهم إشكالي، إذ يمكن الحديث عن خصوصية منغلقة، وعن أخرى منفتحة، ولكل منها عيوب.

أما المنغلقة فمن عيوبها الجمود والتحول إلى نسق من أنساق ثابتة ينتج عن ذلك تهميش للهوية، بل طمس لها موضوعيا وإنسانيا، وقد يومم الانغلاق على الذات أنه طريقة لمواجهة الثقافة الكونية غير أن التجارب دلت على هشاشة فيه، لأن قدرة الثقافة الكونية على اختراق المجتمعات هي

قدرة هائلة، وهذه الأسوار الوهمية لم تعمر طويلا، وإن ثقافة التسويغ السلفي، والاحتفاء بالماضي تحت ستار الخصوصية والأصالة والحفاظ على الذات من التشويه الثقافي الواقع هي ثقافة عاجزة عن المقاومة، وعاجزة عن حماية الذات الثقافية من التشويه والاستلاب (50) وأما الخصوصية المنفتحة على غيرها من الخصوصيات ففيها المخرج عند أنصارها، ويشترطون فيها ألا تتعرض لميوعة الهوية، ففي الميوعة فقدان للذات الواعية، وللقدرة الإبداعية، وضياح في تقليد مقيت، ويرون أن خصوصية العربي «إنما هي فيما يميزه لحظة يشارك بطاقتها كلها في صنع العالم» (51) وهي الوقوف مسافة ما بعيدا عن الفكر الغربي، وهي أن يطرح العربي نفسه كائنا له خصوصيته من غير أن يكون في ذلك إلغاء لإنسانية الحضارة وعالميتها (52).

### خاتمة

سعت في هذه الدراسة إلى رصد بعض القضايا الإشكالية في التراث العربي، وهي مكانة التراث وأثره في الحاضر والمستقبل، وقديسيته، والعقلانية في دراسته، والخصوصية فيه، ولا ريب في أن النموذج الحضاري العربي المنشود يتطلب دراسات كثيرة، وأفكارا عميقة، ورؤى نافذة.. لأننا لا نزال نردد أسئلة كثيرة تحمل في طياتها قضايا إشكالية أكثر تعقيدا، ومنها:  
- أترانا نكون عبيدا مع تراثنا إذا قلدناه، أحرارا مع تراث غيرنا إذا حاكيناه، أو نقلناه؟ (53)  
- ألا يمكن أن نشترى الجديد المعاصر بشيء أقل من التخلي عن القديم والتراث؟  
- أنختار الحسن من التراث؟ ولكن ما الحسن؟ ومن له سلطة الاختيار؟ (54)  
- متى نهدي إلى الطريقة التي نوفق فيها بين التركة التراثية، ومقتضيات العصرنة؟

## الحواشي:

- (1) أوهاج الحداثة، للدكتور معجم اليافي دمشق 1993 م، ص 47
- (2) سورة العنبر 19
- (3) سورة مريم 60
- (4) تراثنا بين ماضٍ وحاضر، للدكتورة عائشة عبدالرحمن بنت الشاطي، القاهرة، ص 13
- (5) أوهاج الحداثة 50
- (6) مجلة العربي العدد 232، ص 19
- (7) أوهاج الحداثة 56
- (8) أوهاج الحداثة 56
- (9) أوهاج الحداثة 56
- (10) أوهاج الحداثة 56
- (11) العربي العدد 435، ص 28
- (12) العربي العدد 282، ص 42
- (13) تراثنا بين ماضٍ وحاضر 13
- (14) تراثنا بين ماضٍ وحاضر 62
- (15) نفسه
- (16) نفسه
- (17) أوهاج الحداثة 57
- (18) أوهاج الحداثة 72
- (19) انظر أوهاج الحداثة 73
- (20) الثابت والمتحول، لأدونيس (علي أحمد سعيد)، بيروت 1974 م ص 32
- (21) أوهاج الحداثة 57
- (22) الثابت والمتحول 33
- (23) الثابت والمتحول 4
- (24) تراثنا بين ماضٍ وحاضر
- (25) حطط الشام لمحمد كرد علي، 1986
- (26) انظر مجلة العربي العدد 282، ص 42
- (27) انظر مجلة العربي العدد 282، ص 42
- (28) انظر مجلة العربي العدد 282، ص 42
- (29) أوهاج الحداثة 57
- (30) الثابت والمتحول 102
- (31) الثابت والمتحول 104
- (32) الثابت والمتحول 32
- (33) مجلة العربي العدد 321، ص 38
- (34) مجلة العربي العدد 321، ص 38
- (35) مجلة العربي العدد 321، ص 38
- (36) أوهاج الحداثة 60
- (37) انظر مجلة العربي العدد 321، ص 38
- (38) مجلة العربي العدد 435، ص 28
- (39) مجلة العربي العدد 435، ص 28
- (40) مجلة العربي العدد 435، ص 28
- (41) الثابت والمتحول 34
- (42) الثابت والمتحول 34
- (43) الثابت والمتحول 73
- (44) مجلة العربي العدد 437، ص 26
- (45) مجلة العربي العدد 437، ص 29
- (46) مجلة العربي العدد 321، ص 41
- (47) الثابت والمتحول 31، 87
- (48) انظر مجلة العربي العدد 428، ص 36، 35
- (49) الثابت والمتحول 85
- (50) مجلة العربي العدد 438، ص 58
- (51) الثابت والمتحول 33
- (52) أوهاج الحداثة 70
- (53) أوهاج الحداثة 58
- (54) مجلة العربي العدد 435، ص 28

# قراءة نقدية أنيرة لجبهة الثلاثة

قرنفلي

عيون السود

الصفوي

• محمد علاء الدين عبدالمولى

يمكن للنقاد أن يمارس التشريح النقدي، ويعمل أدواته النقدية في شاعر أو آخر، منطلقاً بذلك من أوليات ومقدمات تتيح لعمله النقدي أن ينسجم مع معطياته، كتص في النقد، ومع طموحه بتقييم النص الأداعي، الذي هو هنا «الشعر». وعندما يكون هذا الشاعر الذي يرغب الناقد في تناوله، من جيل مضى ومرحلة طويت صفحاتها، يضاف إلى تلك الأوليات المقصودة عناصر جديدة، ومقدمات قد يكون القفز من فوقها نسفاً للموضوعية.

ومن هذه الأوليات الجديدة، أن يجري الناقد مسحاً شاملاً للفترة التي أنتجت ذلك الشاعر، بكل ما تحمله من أبعاد وما أفرزته من حركات واتجاهات خاصة تلك التي لها طابع التأثير على الشعر في تحديد مذاهبه وأقائه وإعطائه ميزات معينة. من هنا نلح ونحن في صدد التعامل مع شعراء مضوا على أن يتم هذا التعامل من خلال الفترة التاريخية التي أنتجت هؤلاء الشعراء، وذلك بمعرفة هذه الفترة، والنظر إليها على اعتبار الأثر الذي شكلته في تحديد تيار شعري ما.

والشعراء هم (وصفي قرنفلي 1911 - 1972). (عبدالسلام عيون السود 1922 - 1954). (عبدالباسط الصفوي 1931 - 1960) وكلهم من مدينة حمص. ولكون هذه الفترة ليست سرا مغلقاً، وليست هي المرة الأولى التي يشار إليها، أو تؤخذ بعين الاعتبار لدى دراسة هؤلاء الشعراء، فإننا نفترض هنا أننا جميعاً على وعي بها. ويتجلى هذا الوعي في عدة أشكال فَمَنَّا مَن عاش هذه الفترة، أو عاش أواخرها، ومنا من كان صديقاً لأحد هؤلاء الشعراء ومازال يحمل عنه ذكريات كثيرة، ومنا من درس تلك الفترة في النصوص

التطور وضرورة التجديد في فعاليات القصيدة الكلاسيكية، وذلك - على سبيل المثال - من خلال تكوينه الاجتماعي البائس الذي رأى فيه جلال فاروق الشريف ما يميز وصفه «عن شعراء الكلاسيكية الجديدة في سوريا من أمثال خليل مردم وبدي الجبل وعمرو أبو ريشة ونزار قباني وغيرهم» (١) ونحن نعتقد أن وصفه لوشاشا كما نشأ هؤلاء المرفهون لانصرف إلى ما انصرفوا إليه من تمسك بالأعراف الفنية والرؤى الاجتماعية المحافظة التي أهلتهم لأن يكونوا ما كانوا عليه من وجاهات اجتماعية ومناصب دبلوماسية، هل يبدأ التجديد إذا من الجهة المضادة؟ بكل تأكيد نعم. على أن هذا الكلام لا يجب أن يتناقض مع عدم التقليل من أهمية أحد من هؤلاء الشعراء، لا سيما «أبو ريشة والبديوي وقباني» فهؤلاء من كبار شعراء اللغة العربية، وليس هنا مجال الكلام في تفاصيل أهميتهم.

وربطنا لنشأة الشاعر وتكوينه مع مسألة التجديد، هو تاويل منسجم مع طبيعة الثورة التي أعلنها وصفه فرنفلي على ما يمكن تسميته بروتين اللغة وكليشاتها التي تجد شكلها المثالي في تقليد الموروث الشعري العربي بلا جدل ابداعي معه ولا ألق حياتي.

إن الأمة العربية التي بدأت تفتح عينها منذ قرن، وكانت مثقلة برماد المحاكاة، والتقليد والمعاجم الموميائية، فيما يخص ابداعها الشعري. ومثقلة بضياغ واستلاب عمقها الفكري وامكاناتها الذاتية، فيما يخص شخصيتها وموقعها الثقافي. وكانت الكلاسيكية التعبير الأوضح عن أمة تلك أحوالها ويجدر بنا التفريق هنا بين الكلاسيكية مفهومة في

التاريخية أو الفكرية أو الابداعية. ولكن كل ذلك قد لا يعقنا من ضرورة تحديد ما يمكن اعتباره سمات عامة لطبيعة المرحلة. وقد يكون هذا التحديد في سياق الحديث عن الشاعر وشعره ومواقفه وليس بالضرورة أن يكون تنظيرا ايدولوجيا، أو سياسيا، أو صياغة لبیان نقدي عن تصارع المذاهب النقدية والأدبية التي كانت تولد وتتلشى، والتي ألقت بظلالها عميقا على إنتاج شعرائنا. فهذا البيان النقدي أو التنظير، من المفترض أن يكون مشمولاً في دائرة وعينا النقدي الذي يدعي كل من امتلاكه إلى درجة أو أخرى. ولسنا هنا كذلك في معرض الشرح والاحالات إلى ما قد شرح كثيرا وأحيل إليه أكثر.

لقد تحدث النقاد عن التناقضات التي ولدت حركة صراع أدبية في مسيرة الشعر العربي، والسوري جزء منه، وأصبحنا على علم بأن الكلاسيكية التي كانت تطل برأسها وقراراتها وقوانينها من برج صارم، في مطلع هذا القرن وقبله، بدأت تهز رأسها يمينا ويسارا، وقد تضطر أحيانا إلى سحب نحو الخلف أو غلق النافذة عليه، عندما كانت الساحة العامة تغلي بتساؤلات تخترق الجدران القواعدية اختراقا يكون أحيانا مطلقا، مما يدفع بمن بنوا برج الكلاسيكية في نهاية المطاف إلى مد يد المسألة إلى الآخرين، وإعلان بدء حياة جديدة أخذ بعض الشعراء والنقاد والمفكرين بالتمهيد لها. وكما نحن على علم بهذا، فنحن على علم أيضا - من خلال إجماع النقاد الذين اشتغلوا حديثا على تقييم شعر تلك المرحلة - بأن وصفه فرنفلي هو الشاعر الأهم في نقل الموازنات والمعادلات إلى الجهة الأخرى المتصلة بالاستجابة لقانون

الشعراء انتهى بانتهاه أحمد شوقي. ولم يقطن المولعون بهذه الألقاب إلى أن «الأمير» الذي تقمصه أحمد شوقي كان دلالة فكرية وفنية وسياسية غير خافية على البصيرة. إنه أمير لشعر ذي سمات أمارية، يمشي ووجهه صارم، عابس مقطب الحاجبين، واثق الخطوة. أما وصفي قرنfli فنحن نسميه، كما نسمى كل شاعر على مثاله، «أميرا للحياة»، التي تنفتح حدودها في وجه الشعر، ولا يعود هناك أي شيء مقدس ومثالي. لقد كان وصفي بحق شاعرا ثائرا، أعطى لحركة الشعر في سوريا طابعا، كانت ستأخذه على كل حال، لكن وصفي أنوجد في اللحظة التاريخية المناسبة فسبق الآخرين بهذا الدور.

شاعر أمير للحياة؟ نعم. لم تعد القصيدة هنا هيكلًا محرمًا مطهرًا، ولكن في الوقت نفسه لم تصبح مشاعا وفوضى ودنسا. ولكن، بعد أن كان شوقي يقول مثلا:

حتى بلغت سماء لا يطرأ لها  
على جناح ولا يسعى على قدم  
صار بإمكان وصفي ابن اللحظة  
التاريخية المختلفة: أن يقول:

وكان السّماء شقّت غراها  
واستطارت في رفرف الشمس تسبح  
بهذا المعنى نقصد أن العوالم الشعرية التي نأى عنها أمير الشعراء، أمير الشعر، صار مباحا أن يقتحمها أمير الحياة. سماء «شوقي» ثابتة تناسب فهمه للشعر ووظيفته التي لا مجال لانتهاك ثوابت ما تعبر عنه، أما سماء «وصفي» فهي موضوع يراه الرومانسي متحولا. ويمكن أن تدخل في تجربة إنسانية. نقصد من المثال لا المثال ذاته، وليس لفظ «السماء» كرمز ذي إحياء غيبي متعال مقدس بل

إطارها التاريخي، والكلاسيكية منظورا إليها الآن بحيث نلتقط أن سمة الكلاسيكية ليست مأخوذة بمعناها السلبي الذي يوحي بالتقليدية والاتباعية، بل هي قد تعني الارتباط بنموذج إبداعي حضاري مؤصل يدخل في باب تكوين القيم الإبداعية والوجدانية لأمة من الأمم. وإذا زحزحت الكلاسيكية الجديدة شيئا من تلك الصورة السلبيّة التقليديّة وانفتحت قليلا، فإن منطق التطور الطبيعي يجعل من المحال أن تنتج الأمة في ظل هذه الظروف شعرا بديلا حقيقيا. فهي لم تكن تملك ما يؤهلها لطرح أسئلة ذاتية مثلا، أو مراجعة حساباتها، أو الثورة. بحق. ضد شيء ما، وهذه كلها عناصر لا علاقة له «الكلاسيكية» التقليديّة الثابتة الشمولية، بها. أن هذه المهام مهام تطرحها «الرومانسية» على نفسها. وكان بدايات وعي الأمة لذاتها تظهر أول ما تظهر في امتلاك موقف روماني عبيد للذات الفردية في البداية، والقومية فيما بعد، حقها وطبيعتها. وهذا ما التقطه شاعر مثل وصفي قرنfli، على أننا لا ننسى بحال من الأحوال أنه ليس الوحيد وهذا أمر مفهوم لدى أي دارس أو ناقد متابع. ووصفي من هذه الزاوية يستطيع أن يفرض علينا وضعه في الجهة المقابلة، مشكلا النقيض الإبداعي. بمعنى ما. للشاعر أحمد شوقي. ونختار أحمد شوقي لأنه ظاهرة نموذجية نمطية للكلاسيكية الاتباعية التقليدية الإحيائية. فشوقي لطبيعة المرحلة التي نشأ فيها، وشكل الثقافة التي يعبر عنها أو يبشر بها، لا تسمح له أن يثور شيئا، أو أن يشق عصا الطاعة في وجه التقاليد والمناخات التي يسبح هو وشعره بإرادتها. وكيف يشق «أمير» عصا الطاعة؟ إن مفهوم أمير

## فأنا إن نظرتُ في القوم يوماً من سمائي أرى الكبار صغاراً (٢)

إن إحساس الشاعر بأنه كبير لم يكن عبثاً، فممارسته للحياة اليومية كانت تنضح بهذا الإحساس. الآخرون شقاء له، التفاهات تغزو الوجود، الواقع يطيح بأحلامه ويقذفه على تخوم السراب، هذا الكلام يمكن أن نقوله بصيغة أدق: إن الشاعر كلما توغل في تفاصيل الحياة اليومية، وكلما صفت بصيرته لتعابن تفاهة الوجود فإنه سيصبح حاد الشعور بذاته، عاصف الإحساس بأنه فريد، ليس هذا احتقاراً للوجود، أو هو ليس احتقاراً أخلاقياً، إنه احتقار يدخل في باب الموقف الوجودي القلق، ووصفي ليس بعيداً من خلال شعره عن مثل هذا القلق الذي يطل بشكل واضح من أشعاره. إنه يحزن على الوجود بقدر ما ينفرد منه، لكي يفوز بذاته وما ينبغي أن يكون نقياً فيها. وهكذا الرومانسي الحقيقي لا يستطيع أن يكون منسجماً مع التفاهة والتلوث الروحي والوجداني والاجتماعي كما يفعل رومانسيو هذه الأيام. إن كان ثمة أحد منهم.

ومع هذا الوعي بشقاء العالم، ولا جدوى الانحناء له، وكل هذا الإحساس بشقاء الذات، فقد كان وصفي قرنفل يلهج في نصوصه الشعرية بحب الحياة بجنون، والبحث عن أسباب للعيش والابتهاج، ولو كانت الأفراح ذات منشأ وهمي، أو أفراساً مؤقتة، من هنا نفهم شبقه وجموح شهراته. وكما كان مبدعاً في هذا المجال. ودفاعه عن شعره الذي يخاطب الجسد والجمال، ويصبو إلى الخمر والصفاء الإنساني المتبادل. فهذه المفردات الجسدية والشهوانية كانت تشكل محركاً لقدراته الفنية والاجتماعية،

نريد ما وراء المثال. إن وصفي شاعر يفتح صدره للحياة، فلا يتورع عن نقل أي عنصر منها إلى داخل الشعر، وهذه نقطة نلح عليها دائماً، فالنقل الذي كان يقف وراء الشعر الكلاسيكي - بالمعنى المحدد سابقاً - كان لا يسمح للداخل أن يكون ذا أثر فعال. بينما الرومانسية ترى كل العالم الخارجي بنوداً خاماً، يمكنها أن تندرج في سلم الداخل، ونقصد بالداخل هنا الموقف الذاتي للشاعر الذي تنقسم الأشياء عنده إلى صنفين: صنف خارجي، يقابله مباشرة وبشكل مطرد صنف داخلي، ودائماً يتم الانطلاق الأهم من الصنف الداخلي لإعطاء الخارج صبغة متحركة تأخذ شكل الصوت والصدى، أو المد والجزر.

أمير الحياة إذا متاح له أن يحول كل شيء إلى موضوع للشعر، جاعلاً من موقع الذات المنطلق الأميز في تحديد ما هو شعري وما هو مسيء للشعري. وصفي بهذا يكتب عن (كأس - قبلة - عيد - بنطلون - نهد - شاعر - ذات - نصر - خيبة ...)، أنه بصورة أخرى وكما سمي نفسه: من الشعراء «الحياتيين». إنه مثال لشاعر رومانسي حقيقي، في شعره وفي سلوكه، وفي سماته النفسية. هو كل متكامل وليس كغيره ممن قد يدعون أنهم رومانسيون في حين أنهم منخورون حتى العمق باليغض والكراهية، والتلوث الفاجع، لتبقى قصائدهم منفصلة عنهم وكأنها من عالم آخر لا علاقة لهم بها. يقول وصفي:

وتعاليتُ في سمائي وطارتُ  
كبريائي في أفقها استكباراً  
وتعاليتُ - تعرفُ النسر نادى  
بجناحيه فاستجاباً وطارا

إن وصفي ما فعل هذا إلا لأنه أراد أن يعبر عن موقفه كرومانسي ثائر، بشكل تنظيمي مؤدب. فلهذا كان ما كان من التزامه المعروف والذي لا مجال للدخول في حيثياته هنا، المهم الآن أن نتساءل: كيف يمكن للشاعر أن يظهر صورته الحقيقية بخاصة إذا كان رومانسيا منفعلا متقلب المشاعر وهو ملزم ببرنامجه نضالي معين؟<sup>١٠</sup> أن يكون كشاعر، موظفا ينتفع منه هذا البرنامج الذي ما كان يتسم بأكثر مما كان يتسم به الموقف الرومانسي الحالم غير الواضح؟ لا شك أن تناقضات الذات كانت أقوى، ولكن بما أنه التزم هذا البرنامج فليكتب قصائد عن أعياد الشعوب، والسلام، وحركات العمال، وثورة الإنسان في وجه الأنظمة. هل بقي وصفي في قصائده هذه كما كان في قصائده ذات العالم الداخلي الروحي النفسي الشهواني... أي هل بقي شاعرا حقيقيا كبيرا يشتغل على السياسة بروح شعرية عالية؟

بكل تأكيد أقول: لا. فواقع شعره يدل على ضعف حين كانت تشغله الهموم النضالية والسياسية، وإذا ما أحس وصفي بأنه غير مؤهل للاستمرار في هذا الخط الذي قد يطلب منه التدجين والتحول إلى بوق أيديولوجي، إذا ما أحس بهذا، انكفأ إلى ذاته، ورثى نفسه، وكفر بالفكرة التي تملي عليه املاء، ومات في النهاية ميتة لا تليق بشاعر أهدر كثيرا من موهبته في تسجيل قصائد لم تكن غير وليدة لحظتها الآتية من أجل إرضاء هذا التيار أو ذاك. لقد فطن أن الشعر لا يمكن أن يعلو عليه شيء آخر. فانتصرت لحظة الفن في أعماقه على لحظة الأيديولوجيا المنغلقة، وراح يهتف بقصيدته العظيمة «طلائع النهاية»:

وتمنحه سببا للوجود والابداع، وهي لا تعاكس ولا تناقض التزامه بالتاريخ والإنسان، فالإنسان ليس كتلة مصمتة صماء من فكر جامد ونضال مسلح - شعارات ومعارك خطابية، بل إن الإنسان المناضل لهو في أمس الحاجة إلى أن يتأمل الجسد وعالمه البعيد، بسخطه وعمقه، بأفراحه وتفصيله، وما المانع إن فعل الشاعر هذا والشعب يضح في دم الشاعر؟ وهل يتناقض حب الجسد مع حب الشعب؟ سؤال نظرحه على النقاد الأيديولوجيين مع عدم انتظارنا للجواب...

ما على الدرب أن تُراحَ قليلاً  
ننسى الجرح أو نبذل الغليلا  
ما على الدرب، أن تلمس قلبي  
ساعة تطفئ اللظى، سلسبيل  
إن للجسم يا أخا الدرب حقاً  
أنصف الجسم، لا تكن مستحيلا  
أشرق الشعب في دمائي صيحاً  
فعرفت الهدى، وذقت الشموال... (٣)

وتريد هنا التأكيد على المسألة التي أشرنا إليها قبل قليل، علاقة الشاعر بالنضال من جهة، وعلاقته بالحياة الحرة التي لا تعرف الرضوخ للقيود من أي جهة أتت، من جهة أخرى. والتأكيد يتم من جهة الفهم لطبيعة المرحلة التاريخية وطبيعة الرؤيا الرومانسية التي يتمتع بها «وصفي قرنفلي». وهي الرؤيا الرومانسية الثورية. ولا نفهم من كلمة «الثورة» للوهلة الأولى ثورة مسلحة أو سياسية، بل كل ما في الأمر رفض حاد قلق وتمرد على القوالب الاجتماعية والأعراف والقوانين التي تقف في وجه حركة الإبداع كتنشيط خاص بالشاعر. ولكن كيف نفهم انخراط «وصفي» في حركة النضال الشيوعية؟ يمكننا أن نقول،

حسبي فهذا دمي قد جف وأتأت  
خطاي، وانطفأت في دربي الشهب  
امضي مع الدرب حيران الخطي قلقاً  
والتيه بجهد في قلبي وينتخب  
وكنت - اذ كنت شعراً - كلما مضت  
بنا الحوادث، كالتيار أصطخب  
إن قلت فالعرب الأحرار في قلبي  
كأنني - وأنا منهم - أنا العرب  
والياس - هذا الفراغ الميت في كبدي  
ليل تتساوي لديه البعد والقرب  
العقم والليل والصحراء، تلك أنا  
حتى كاني إلي الموت بنتسب (٤)  
نرى هنا بوضوح كيف طغت ذات  
الشاعر حتى على نفسها، ولم يعد هناك  
مجال للأخر، فقد انصهر هذا الآخر -  
العرب الأحرار - في نار الشاعر الداخلية  
وصار هو الكل. أن هذه النظرة «الكل في  
واحد» تؤكد ما ذهب إليه أكثر من واحد من  
أن «وصفي قرنفل» ذو نظرة «حلولية»  
في مرحلة من المراحل. وإن كانت هذه  
النظرة رجعت إليه بعد هذا العمر، فذلك  
برهان على يأسه من النضال، لأن ما  
يناضل من أجله لم ينزع عن كبده يأسه،  
ولم يهتدي من قلقه، ولم يضع له علامات  
واضحة على طريق التيه. وهكذا، بعد  
مفردات الثورة والسلم والعمال والكفاح  
والغد الأفضل، تحل مفردات الجفاف  
والانطفاء واليأس والفراغ والعقم  
والصحراء والموت، بل إن بيتاً شعرياً  
واحداً وردت فيه هذه المفردات التالية  
«حيران، قلق، التيه، جهش، ينتخب»، أن  
شاعراً هذه مفرداته، لا يستقيم معه لا  
برنامج اليمين، ولا اليسار ولا الوسط، إنه  
لا يستقيم إلا مع برنامج «الشعر».

ولقد كتب «وصفي» أن يعيش طويلاً،  
ليشهد موت شاعرين اشتركا معه في  
دفع حركة الشعر السوري - ببعده

الرومانسي - إلى اتجاهات مثلى. وهما  
«عبدالسلام عيون السود - عبدالباسط  
الصوفي». الأول مات بمرض التوسع  
الإكليلي، والثاني منتحراً.

نقول: «اشتركا» معه ولكن ليس بشكل  
مقصود، بل لأن المرحلة كانت تهيء لمثل  
هذا الاشتراك، والظروف كانت توحى  
ببزوغ اتجاه واضح في الشعر العربي  
كله. وهذا الاتجاه بدأه في سورية  
«وصفي قرنفل» واشتغل فيه عبدالسلام  
والصوفي «وهؤلاء ليسوا الوحيدين طبعاً  
فنحن لا يمكن أن ننسى ذكر نديم محمد  
الذي نعهده من أهم الشعراء الرومانسيين  
العرب إطلاقاً، كل بقدراته الفنية. ونريد  
هنا أن نتلمس آراء عبدالسلام في الشعر  
والنقد، من خلال ما كتبه هو نفسه  
مفصصاً عن موقف نقدي بمعنى من  
المعاني، خاصة ما ورد في نثره الملحق  
بديوانه: «مع الريح». ونلخص هنا أهم  
هذه الآراء في الملحق:

١ - ليس للشعر تعريف. ولا يمكن أن  
يضغط في حدود مغلقة. وتعريف قدامة  
بن جعفر عبارة عن قيء وحسب. فكما أن  
المطلق لا يحد، فكذلك الشعر. وهذه هي  
القاعدة. وإذا اضطّر الشاعر للالتزام  
بطرائق تقليدية في الشعر، في بداياته،  
فإن هذا سبب لموته كمبدع إذا استمر في  
الخضوع لهذه الطرائق.

٢ - الشعر العربي اليوم «الحديث في  
عام ١٩٤٩» مكرّر عن بعضه، وتقليد، وهو  
واقع في قفص اللغوية والتنميطية والبلادة.  
الشعر في أزمة. ومن المفروض أن  
نتساءل ونهتز بعنف. أين المجاهدة  
الداخلية العميقة للتححرر من الكذب؟

٣ - لسنا أقل موهبة وحمى من بولير  
وفرلين ورامبو، ولكننا مع الأسف لم  
نتعرض لما تعرضوا له من تجارب. ولم



نسعد بما سعدوا به من حضارة تتجاوب  
أصدائها ثرة ملهمة حتى في أضيق  
الغرف وأحقر الحانات.

4- ليس من نقد متمكن راسخ في أدبنا  
العربي الحديث «نذكر العام 1949» وأساس  
النقد الأدبي هو الصدق، وبروز النزعة  
الإيجابية، والمحاولات التي يقوم بها  
المتماثلون أدبيا على حساب الآخرين،  
في زعزعة القلم الطفل والعصف باليراعة  
الناشئة، هي محاولات لا هدف نقدي لها.  
وأهم من كل هذه المحاولات المفترضة  
«الموهبة الفنية الأصلية» في شتى  
مناخاتها».

بهذه البنود المختصرة، نستشف رأي  
«عبد السلام عيون السود» في الشعر  
والنقد وبعض القضايا المتعلقة بـ«أدب  
الشباب»، ما قيمة هذه الآراء اليوم ونحن  
بعد أكثر من نصف قرن على كتابتها؟ إن  
قيمتها الوحيدة، يكفيها ذلك أهمية - أنها  
ما زالت وكأنها كتبت الآن في هذا المكان  
والزمان وكأن شيئا لم يتغير.. آراء  
مستمرة ولم يثبت عكسها. هذا إذا قرأناها  
في العمق وعلى أنها بيان نقدي غير  
مرتبط بظرف راهن. إننا الآن نكرر ما  
قاله: «عيون السود» منذ عام (1949) من أن  
الشعر العربي مكرر عن بعضه وواقع في  
أسر النمطية واللفظية والبلادة، أي أنه كما  
قال «في أزمة».. الخ. ولا نريد أن نعيد ما  
قاله حرفيا. إن هذه الآراء تدل على درجة  
عالية من الوعي الفني والحس النقدي  
بحركة الشعر، وهو الوعي الذي يجب أن  
يكون صفة لكل شاعر. الأمر الذي لا  
يحقق مع الأسف.

ولكن، هل كان الناقد القابع في أعماق  
الشاعر ملتزما بوعيه وهو يمارس نشاطه  
داخل التجربة الشعرية؟ بشكل آخر: هل  
قدم «عيون السود» نتاجا شعريا بمستوى

وعيه السابق؟ أعتقد أن الموقف هنا محرج  
كثيرا. فأنا لا أريد أن أظلم هذا الشاعر أكثر  
مما ظلم في حياته، لا أريد أن أظلمه لسبب  
آخر كذلك، وهو أنه هو تحديدنا يعني لي  
الكثير شخصيا على الصعيد الروحي  
والوجداني والنفسي، وأجد في ذاتي  
أصداء لا تحصى من هذا الشاعر حتى  
لكأنني عندما أقرأ عن حياته وسلوكه  
ومواقفه العاصفة... يخليل لي أنني أقرأ  
عن نفسي تماما وبشكل حرفي تقريبا..

لكن ذلك لا يعني الكثير ونحن نقرأ  
تجربة الشاعر الفنية لا الحياتية  
والعاطفية. فإلى أي حد يستحق شعر  
عبد السلام الاحتفاء به كما يمكن أن  
نحتفي بشعر وصفي؟ لقد كان وصفي  
رائدا في اتجاه الرومانسية «المحدث»،  
إضافة إلى كونه شاعرا مهما. وهذا يظهر  
حين نعيد قصيدته التي يكتبها إلى  
عناصرها التي يشتغل النقد عادة على  
تحليلها للحكم على أهمية الشاعر، من لغة  
وصور شعرية ووحدة بناء وموقف  
جمالي من العالم والذات والأشياء، موقف  
ينتجه وعي فني ومهارة عالية في تقديم  
حالة شعرية نموذجية يشترك فيها المجاز  
والخيال والفكر المتوتر.. إن قصائد  
وصفي مادة غنية للدراسة النقدية  
الجمالية، بينما وجدت أن قصائد  
عبد السلام لا تشكل المستوى ذاته من  
الأهمية، بينما. أيضا. تشكل حياة  
عبد السلام مادة للدراسة والأرشفة  
والتحليلات العاطفية والوجدانية. إن  
حياته على قصرها غنية بالتجارب  
الحزينة والإحباطات التي تعرض لها  
شاعر وجد في ظروف اجتماعية دينية  
مادية كالتجربة وجد فيها عبد السلام وهذه  
الحياة توازيها تجربة شعرية قصيرة جدا  
مؤلفة مما يقرب من مائة وخمسين بيتا أي

فيه شاعرا استثنائيا، إن أهميته رهن بأهمية اللحظة التاريخية وشروطها. وقراءتنا لعبدالسلام في إطار ثلاثي «قرنقلي- عيون السود- الصوفي» يتيح لنا وضعه في مكانه الصحيح، أو المكان الذي نتوهم أو نخمن أنه الصحيح، قياسا لزميليه الآخرين.

ونزعم أن الشاعر «ممدوح السكاف» قد ساهم إلى حد بعيد في إعطاء صورة مبالغ فيها حول عبدالسلام، لاسيما أن ممدوح السكاف عمل جاهدا ومطولا على جمع ماله علاقة بعبدالسلام عبر سنوات طويلة. ولأمانة فمدمدوح» خير من يمتلك أرشيفا ووثائق حول الثلاثي المذكور. لكن السكاف يتحدث عن عيون السود من موقع مشوب بالعاطفة والحزن وليس من موقع الرأي النقدي الموضوعي، بل كان شغفه بالشاعر واضحا، كما كان واضحا تماهيه مع التجربة الروحية والحياتية الفاجعة للشاعر. وقد فوت هذا في زعمنا- الفرصة علينا في قراءة مسح نقدي واف لشعر عبدالسلام.

من هذا المنطلق رأينا في «عبدالسلام» شاعرا لم يقوم نقديا وجماليًا، في الوقت الذي كان يمكن للنقد أن يحاور تجربة عبدالسلام وفق معطيات نرى فيما يلي أبرزها.

شعر عبدالسلام شعر هاديء دفين، حزين يعكس حالة قصوى من الإحباط الداخلي للشاعر، لا أثر في هذا الشعر للتمرد والثورة، ولا يحمله فكر ما- ربما لتبني الشاعر مقولة الشعر الصافي- كما قد نجد لدى أستاذه «وصفي قرنقلي» من ثورة لا تحد. وذلك على عكس حياة عبدالسلام الصاخبة بالألام والفقر، التي وقع فيها فريسة الظلم الاجتماعي والمادي، فلم يفعل هذا شيئا في روح

ما يوازي قصيدة طويلة يكتبها شاعر ما. ويكتشف المتابع أن حجم الاحتفاء بهذا الشاعر يهدف إلى تسليط المزيد من الضوء على حياته أكثر من فنه. فكان من كتب عنه نقدا وتاريخا وأرشفة لم يجد بغيثه في الفن بل في الحياة. وبهذا تمت اللبالة الواضحة في إظهار هذا الشاعر.

حتى ولو سلمنا مع أصحاب الرأي القائل إن ديوانه المطبوع لا يحوي أعماله كلها، بل هناك الكثير مما ضاع أو ضيع. ضاع بإرادة الشاعر الذي أحرق ما كتبه شعرا ونثرا قبل أن يموت، وضيع بعض منه لم يكن باعتراف من جمع ديوانه بمستوى طموحه الفني ولا مساويا لانتمائه الفني. ويفيد هؤلاء بأن بعضا من قصائده كانت تنسب إلى المدرسة الواقعية وفيها وضوح ومباشرة. أي لا تنتمي «للشعر الصافي» الذي يتعاطاه الشاعر متأثرة برموز هذا الشعر في فرنسا ومن تبناه عريبا. وإذا كان هذا صحيحا، أي تم استبعاد الرديء من شعره، فذلك لمصلحة الشاعر، وهذا مما يؤكد أن ما كتبه وهو المطبوع لا يرقى إلى مستوى الاحتفالات المتكررة والمبالغ فيها بالشاعر، مع عدم تقليلنا مطلقا من أهمية دور ما اشترك عبدالسلام مع غيره في أدائه.

وربما كان وجود الشاعر في فترة وصفي قرنقلي والصوفي وسواهما محليا وعربيا، عاملا من عوامل الحظ التي أحاطت بالشاعر لينال هذا الاهتمام كله. خاصة أن المصادر تفيد بعلاقة تلميذ بأستاذ بين عبدالسلام ووصفي قرنقلي. وهذا واضح من شعر عبدالسلام. كما أن الشاعر تأثر بالرمزيين اللبنانيين الذين عاصروهم. وليس شعره في ديوانه «مع الريح» نسيج وحده إلى الحد الذي يصبح

أو في قصيدة له عنوانها « وراء السراب » يطل منها على عالم « وصفي » كما في غيرها من القصائد، وكما هو واضح ثمة حضور قوي لصوت آخر يطغى على ذات الشاعر.

كل هذا لا يمكن أن يجعلنا نغفل عن ضرورة وضع اليد على نزوع الشاعر نحو التجديد في شكل القصيدة التي يكتبها، فمع بقاء شعره خليط الوزن، لكنه جرب عدة مرات الخروج على وحدة الروي في القصيدة الواحدة، ونوع القوافي، مقطعا قصيدته إلى ثنائيات متتالية، أو أشكال غير ثنائية «أي كل بيتين لهما روى مشترك، وهكذا...» مما يسمح بشيء من الحيوية الإيقاعية، لأن التنوع في مستوى القافية يتبعه تنوع إيقاعي حسب الحروف التي تحكم القافية.

لقد حرمت الحياة القصيرة شاعرنا عبدالسلام من تطوير تجربته وتدعيم موقعه الخاص، لا نقول هذا لنبرر ضالة التجربة الشعرية. لكن نؤكد أن الشاعر نسي تجربته الخاصة في الحياة والمرض والإحباط، فلم يخلق لها - أو منها - معادلا خاصا في شعره. فاستعار كثيرا من تجارب الآخرين ليصوغ لنا الامة الذاتية، وهذا أمر مفهوم سلبيا لدى أي شاعر. على كل، لا نطالبه بأكثر مما قدم، ولا نملي عليه وعينا الراهن، لكننا نأسف لشاعر مات مبكرا وكان يملك حسنا نقديا عالجنه في بداية حديثنا عنه، لكنه لم يفعل هذا الحس النقدي في تجربته الشعرية.

إنذا، وفي نهاية تقييمنا لتجربة عيون السود، حاولنا ألا نظلمه، ولم نلث وراء الرأي الشائع حول أهميته. مدركين أن الحديث عن «وصفي والصوفي» لا يجب أن ينسحب أليا على عيون السود لمجرد

الشاعر كشاعر، بل كان شعره مستلما لا يتور على ظلم ولا جوع ولا قدر. جل ما فعلته المسألة الحياتية أن طبعت شعره كما أشرنا بطابع الحزن والانكسار والعجز. وقد يكون هذا مفهوما بصورة إيجابية مبررة، أي أن لغة الشعر يجب أن تكون هكذا، والشاعر لا يتعامل مع حياته وتفاصيلها بشكل مباشر. هذا وارد، كما هو وارد الرأي الآخر، وهو أن حجم المعاناة التي نقلها لنا مؤرخو حياته، لم يفجر لدى الشاعر في النهاية مخيلة خصبة، ولا حركت عمل المجاز، ولا روح ابتداء التشكيلات الفنية الحيوية. ولا نستغرب إذا قرأنا في شعر عيون السود أبياتا عادية ممثلة لما فيها من تسطيح في اللغة وكيفية القول الشعري، وعدم الإيحاء بما هو أبعد من الفكرة القريبة المدي.

كيف السبيل إلى الخلاص من النوى،  
كيف السبيل  
فلقد عييت من التخبط في غمار  
المستحيل  
هذي جراحي، لم تزل في القلب تزداد  
انتساعا  
إن الدموع معينة، أوام، لو سحت  
تباعا... (5)

هذا إضافة إلى أن أصدااء الشعراء المعاصرين للشاعر، موجودة بقوة في أسلوبه ولغته مما شكل عائقا جديدا أمام مخيلته، وخفف من قدرته على الابتداء. يقول في قصيدة «شقاء» مثلا:

شقاء يا شقاء يا لحظة  
شاردة، من حلم أخضر  
لونك رف الورد لم ينسفح  
ولم يزل في غصنه الأنضر  
وخطوك المسامح أي ضحي  
مر به يوما ولم يعثر؟... (٦)

أنهم عايشوا الفترة نفسها.

وإننا كنا تناولنا «وصفي قرنظلي»، وعبد السلام عيون السود، فيبقى أن نتحدث عن القطب الثالث من الثلاثي وهو «عبد الباسط الصوفي»، الذي أعطى ما لم يستطع «عبد السلام» أو ما لم تكن مؤهلاته تعينه على ذلك.

ويمكن أن نرى في ثنايا آراء «عبد الباسط» ما قد وجدناه عند عيون السود، ولكن مع ملاحظة الفرق في أن تجربة «الصوفي» الشعرية هي صورة عملية حية وناضجة عن آرائه، على خلاف «عيون السود» الذي كما رأينا طرح آراء نقدية في الشعر في واد، وكتب في واد آخر.

إننا رأينا في تكامل المشهد الإبداعي عند الصوفي، آراء نقدية وكتابة شعرية، أمرا يشبه إلى حد مهم تجارب الشعراء الرومانسيين في الغرب، الذين ظلت آراؤهم أسسا واضحة ومنطلقات نظرية للمذهب الذي شيّدوا بنيانه. أسسا يؤرخ النقد من خلالها لهذا المذهب. وهكذا فعل «الصوفي» المتمتع حقا بوعي نقدي يؤهله لتقف آراؤه جنباً إلى جنب مع آراء الرومانسيين العرب الأعلام «في مصر وتونس مثلاً» فهو يتكلم عن الفن والإنسان والوجود والحب بشكل واثق وبروح لا تخلو أبداً من الفلسفة، دالاً بذلك على ثقافته وقراءاته الفكرية. مؤكداً على أنه شاعر رومانسي «عظيم» في شعره وسلوكه وسماته الشخصية والروحية وفلسفته، وانتحاره أخيراً. واعتقد أنه قدر له أن يقود الرومانسية في شعرنا السوري. والعربي. شوطاً أبعد مما قادها آخرون نالوا حظوة إعلامية أكثر. وقد نتجراً فنقول: أبعد من الشوط الذي قاد إليه «وصفي قرنظلي». مع أن الأخير مات

متأخراً عجوزاً، والصوفي مات منتحراً وهو في أول شبابه. لكن حياة الصوفي القصيرة تعادل في زخمها وغناها عشرات السنوات التي يمكن أن يعيشها شاعر عادي لا يملك موهبة وقدرة الصوفي التي لا تقاس بزمان. الصوفي ينهش الحياة نهشاً، يأكل من عصب القلق واليأس بنهم وشره مريعين، وينعكس انفعاله الصاخب وبركانه الداخلي وامتلاؤه على إبداعه. ولن يقوم الشعر وحده بذلك كله. مع أن شعر الصوفي مهم، ولكن الحياة الداخلية التي كان يعيشها كانت بحاجة إلى قنوات متنوعة للتعبير، وأفاق تظهر فيها أكثر من الشعر. لهذا فقد كتب الشعر مع المقالة الأدبية والقصة والرسالة الشخصية أو الأدبية (والاثنان وثائق ضرورية) ونراه أيضاً يعلن آراءه ويشكل فلسفته على شكل مواقف غنية. ما هو السبب الذي يجعل الشاعر الصوفي الرومانسي متعدداً أكثر؟ في الظن، أن العلاقة التي يعيشها الشاعر مع العالم يمكن أن تشكل إجابة على هذا التساؤل لأن طبيعة كل من الشاعر والعالم تفرض على الأول أن يحدد موقعه من العالم بشكل مأساوي على الغالب. إذ لا علاقة مع العالم، لا علاقة بمعنى التلازم والانسجام والتوافق، بل العلاقة علاقة انتهاك لأي حال من أحوال الانسجام. فهو - أي الانسجام - يقف على النقيض من شروط الإبداع، لأنه يستدعي التوافق مع الخارج والتعامل معه بالرضا، الذي لا يترك لحظة الاختلاف معه تنمو وتتطور بالشكل المفترض من الشعر تحقيقه. فكانه لا بد للشارع دائماً أن يعاني هوة ما، هاوية ما، تفصله عن العالم. والصوفي أعطى لهذه الهوة/ الهاوية مداها المتميز وعمقها. وفي

أصول ما للشعر، بالمعنى الخلاق للأصول وليس المعنى المبتذل الرخيص. وقد يحق لنا القول إننا اكتشفنا في الصوفي شاعرا حديثا جدا، بمعنى الحدائث المنطلقة من ركائز معيارية تضمن للشعر أن يبقى ذا وجه عربي، حتى فيما كتبه من شعر تفعيلة، وهذا ما يتبدى في مجال اهتمامه بتطوير الصورة الفنية المعتمدة على أسس وأصول عربية.

**مكادي.. أيا جنة الحب في الجزر  
الراقدة**

أيا عطش الراحلين إلى النبعة الباردة  
هبطت إلى الجزر الحالمات

وغصت بعيدا.. وراء المحار

وقلبت عنك المرافئ

أبحث، أسال، أنثر فيك النضار

وأغرقت ضوضاءها

برخيص الخمر يسيل، بعنف الشجار

والقيت كل شبكي

والقى عرائسه البحر بيضا حرار.. (٧)

إن ما يحمله هذا الكلام من شعرية، يعود مبعثه إلى مسببات عديدة، قد يكون أوضحها أن النص يتحرك وفق رؤى فنية ليست تقليدية ولا كلاسيكية، لكنها رؤى ليست خارج ذاكرة شعرية عربية متحولة قابلة للتطور لتلبي حاجة اللحظة الجمالية الراهنة. من حيث المحافظة على منطق ما تتماسك به المشاهد الشعرية والصور الفنية، وهذا التماسك يأتي من عدم نفور عناصر المشهد الشعري أو الصورة من بعضها. والتألف الذي تتولد في حدوده المفردات. حتى الصورة «أغرقت ضوضاءها برخيص الخمر» على ما فيها من مفارقة في عنصر غمر في غمر، الضوضاء، كمادة غير حسية، والخمر، المفردة ذات المناخ الحسي جدا، أقول حتى هذه الصورة لا تبدو غريبة علينا، من

الوقت الذي كان يفصل فيه عن العالم، كانت طاقة الإبداع عنده تلج عليه، فيتفجر بها على الأصعدة كافة. وهذا طبيعي، لأن الاتجاه الذي يبدع الشاعر في أفقه اللامحدود، يسمح للهوة أن تكون موضعا يحس بشكل حاد وعاصف، إلى الحد الذي يجعل ذهن الشاعر دائم التفكير بوضع نهاية تناسب هذا الإحساس الكارثي. إن انتحار الصوفي ليس صدفة بهذا المنظور، وليس عبثا أو فعلا طارئا. إنه النتيجة الطبيعية جدا للمقدمات النفسية والفلسفية والفنية التي تأسست في وعي أو لا وعي الشاعر وتراكمت في طبقاته الوجدانية والانفعالية. وكان لا بد من فعل شيء ما يخفف من غلواء الجحيم الداخلي المستعر بين ضلوع الشاعر، لا بد من سند يساعد الشاعر على الوصول إلى خاتمة المرتقبة. لا بد من الإبداع الذي هو ردم مؤقت لهذه الهوة وإرواء للعطش الخالد الذي تتفطر كبد الشاعر منه. من هنا تنوع الأشكال التي كتب بها الصوفي. ونحن نجد أنه لم يكن يستقر حتى على شكل فني واحد في كتابة الشعر نفسه، وهذه نقطة مهمة جدا لأننا من خلال اطلاعنا على الصيغ الفنية التي انتظمت قصائد الشاعر فيها، وهي صيغ متنوعة، رأينا ذلك القلق الفني الذي يحس به الشاعر، ولا يستغني عن الإحساس به لحظة واحدة. إنه القلق المبدع الذي ننادي به، حتى لا يكتفي الشاعر بشكل واحد، ولا يستقر على نمط معين لا يتحول عنه. إن الصوفي نوع كثيرا في عوالمه الشعرية، وقوافيه، وأشكال قصائده «الوزن الخليي. شعر التفعيلة» ولا نعدم أن نجد عنده ما يمكن أن يدرج تحت اسم قصيدة نثر مع موقفه المهاجم لهذا الشكل، ولا يمكننا أن نفسر هجومه على هذا الشعر إلا من باب حرصه على

الحسية: «رد تحية - اختزال - مادونا - قبله - يا نهدي - جسم - هذب - شبابها وقلبي»، ونادرا ما يلتفت قرنفلي إلى حالات الوجد الصوفية التي كان يشير إليها الصوفي على وجه الخصوص . مع عدم فصلنا الحسية عند قرنفلي عن إمكانية اكتشاف نار المعاناة الروحية النفسية للشاعر وهو شاعر ماهر في علاقته مع هذه النار . وكانت علاقة الصوفي بالمرأة عنيفة، إنه يخلقها من نفسه، وقد يحطمها فيما بعد وهو يكتب بدم قصيدته عنها، إن قصائد الصوفي التي تضع بصور المرأة وعوالمها، فهي قصائد يمكن اعتبارها مهمة جدا في زحمة القصائد الرومانسية في شعرنا العربي .

يابنت ماضي الذي شيعته  
لم يبق في جفنيك حلم مشرق  
تستزفين الوهم في سام الدجى  
وتهددين الجرح وهو يصدق  
من أنت؟ أنت هنا حطام قصيدة  
سوداء لاهثة، وحرف مرهق.. (٨)  
أما عيون السود فالمرأة عنده لبث تعب  
ورعايته، ومشجب يعلق عليه شكواه من  
المرض والموت .

والعنصر الثاني الذي نراه قابلا للمقارنة بين الشعراء هنا هو الثورة . فالرومانسي متصف عادة بالثورة، وقد تجلت الثورة في شعر قرنفلي بشكل واضح أكثر مما ظهرت عند الصوفي، في حين لم تبد كثيرا في شعر عيون السود كما أشرنا . وذلك من خلال مواقف قرنفلي الفكرية وابتهاجه بالانتصارات وتحريضه على الثورة وهجائه لسلطة الفساد والإمبريالية . أما الصوفي فقد كان تأثرا من نوع آخر . أعطى بعض الاهتمام للمناسبات، وقد يكون ذلك جراء ميوله في هذه اللحظة أو تلك لايدولوجيا

خلال معاشتنا في نتاجنا العربي شعرا وإبداعا صوفيا لمسألة الجمع بين ما هو حسي وما هو معنوي . ومثل هذا الجمع نجده كثيرا عند «عبدالباسط الصوفي» في غير هذا الموقع .

حين نزع من أن الصوفي نوع في الاشكال الفنية، فلا تناقض بذلك ما كان يعلنه هو نفسه من تمسك بالشكل الخليلي للقصيدة . فكلمة الشكل لا تتضمن فقط البناء الخارجي، بل صيغة التعبير ونقطه، واللغة كأداة مهمة في الإبداع، والصورة الشعرية، والكيفية التي تظهر بها . وأخيرا تتضمن الطريقة التي صاغ بها الشاعر رؤيته للعالم، إضافة إلى الشكل الوزني الذي نوع فيه الشاعر كذلك .

بماذا يشترك الصوفي مع قرنفلي وعيون السود؟ وبماذا يختلف عنهما؟ على اعتبار أنهم جميعا رومانسيون فقد كانت سمات ما تجمع بينهم . وستكلم هنا من زاوية إظهار بعض عناصر الرومانسية كمذهب أدبي . فلنر أولا علاقة كل شاعر منهم بالمرأة، وهي العنصر البارز لديهم جميعا، وهي محور القول الشعري عند الصوفي وعيون السود أكثر من قرنفلي .

إن المرأة في نظر الرومانسي هي المثال المطلق الذي يحدد حياته الروحية وعلاقته مع الآخرين . وقد ظهر هذا المطلق أكثر ما ظهر لدى عيون السود، أما الصوفي، فقد كان يمزج كون المرأة مثلا مع كونها مادة مثيرة للشهوة والشيق . إنه يتنازع قطبا الروح والجسد ليزيدا من توتره وتناقضاته الداخلية . في حين كانت عند قرنفلي أكثر حسية وجسدية من المرأة عند الصوفي . ولنذكر هنا عناوين بعض القصائد لوصفي قرنفلي القائمة على هذه

إلى المروج الخضر والسنبيل  
إلى الروابي ضاحكات السنا  
قشبية كالبرعم الأول.. (٩)  
ويقول عيون السود:  
فسرينا، مثل الغمام، في السكب،  
وسقيا البراعم البيضاء  
قصة العرب، أي سطر غني، همزته  
حناجر الصحراء.. (١٠)  
ويقول قرنfli:  
تلك الطبيعة، أطلقت من عريها،  
وتهكت أسرارها العذراء  
جنت، فياويل الذين تمسهم،  
الموت، هذي الليلة الليلاء.. (١١)  
كما نرى هنا، فالجميع ثوروا الطبيعة  
«وصفي»، أو يثوا فيها فعلا إنسانيا  
«عيون السود»، أو جعلوها معادلا لبحث  
الإنسان عن الصفاء «الصوفي».

### خاتمة

يعتبر الناقد جلال فاروق الشريف  
الحركة الرومانسية التي شكلها الثلاثي  
«قرنفلي - عيون السود - الصوفي» ملامح  
ثورة رومانتيكية مهدورة، لأسباب راح  
يسردها ليعطي فشل الحركة بالثورة بعدا  
أيديولوجيا يتناسب ورؤيته الخاصة.  
ونرى أن كلامه قابل للنقض. إن قوله  
«ثورة مهدورة» يضمم قوله إن  
الرومانسية كانت مطالبة بالقيام بثورة  
ناجحة. وفشل هذه الثورة في رأيه (يرجع  
إلى أنها جاءت متأخرة. لقد كانت الظروف  
الموضوعية الثقافية والاجتماعية  
والسياسية للواقع العربي في  
الخمسينيات قد بلغت حدا من النضج  
تجاوز الرومانتيكية ومشروعها  
الثوري).. (١٢) أليس في هذا الكلام  
مغالطة ما؟ إننا نرى أنه لا يمكن فصل

«البعث العربي» فكان لا يرى ضيرا في  
الحماس لثورة الجزائر، أو لاصقاع العرب  
من بغداد إلى مراكش مروراً بالقدس،  
معبرا بذلك عن وحدة الأمة. على عكس  
قرنفلي الذي كان يعطي هذه المواضيع  
بعدا عالميا أمميا. والاثنان فعلا ذلك، ليس  
فقط لالتزام سياسي، لم يستطعا أن  
يصمدا كفنائين لواجباته، بل كذلك للتعبير  
عن التزامهما بالرومانسية ومبادئها، التي  
تتضمن الثورة على الظلم، ومناشدة  
الإنسان بالعدل وهتاف الحرية. الأمر  
الذي لم يتضح لدى عيون السود، الذي قد  
نرى عنده سكونا ومهادنة لا يليقان بثورة  
الرومانسي الشاعر.

العنصر الثالث هو الطبيعة، وهي  
ركيزة لها ما لها من أهمية في إبراز  
الموقف الرومانسي، ولا يجب أن تنحصر  
دلالة الطبيعة بالشجر والنهر والليل  
والكواكب فقط، هذه مفردات تدخل في  
تركيبه الطبيعة، ولكن حين نرى أن  
الرومانسية الصافية النقية، تعني ثورة  
على الجمود والأقنعة البالية، فسوف نرى  
أن الطبيعة الإنسانية الصافية النقية هي  
الأخرى، تصبح داخلة أيضا في معنى  
الطبيعة. فهذه الطبيعة أيضا استلبت  
وقمعت، ونالها من التشوه الشيء الكثير.  
وهذا يظهر في قصائد الشعراء الثلاثة بلا  
استثناء، مع تفاوت لصالح هذا الشاعر أو  
ذاك. وربما كان لجوء الشاعر إلى الطبيعة  
في هذه الحالة أغنى وأعمق مما لو كان  
اللجوء عبارة عن هرب وخنوع، لأن  
الطبيعة تعادل الصفاء المنشود، والفطرة  
التي يلهث الرومانسيون خلفها لاستعادة  
كيانهم الإنساني الضائع. يقول الصوفي:

شوق بأعماقي وفي مقبلي  
وفي ليالي جرحي المقل  
شوق إلى الفجر وأعراسه

داخلها. وإذا كنا نوافق مبدئياً على أن الأدب مطالب بالثورة، وإذا كنا نوافق على فشل الأدب في ثورته في تلك المرحلة، فلا ننسى أيضاً أن فشل الأدب ليس إلا وجهاً واحداً من الأوجه العديدة لفشل المشاريع المطروحة. حتى بدايات الشعر الحديث «شكلًا ومضموناً» لم تكن في نهاية المطاف إلا رومانسية. بل إننا نرى أن بدايات هذا الشعر، ما هي إلا تتويج متقدم للحركة الرومانتيكية التي يحكم عليها جلال فاروق الشريف بالفشل. فلهذا نستطيع أن نقول إن لهؤلاء الشعراء دوراً ريادياً في اللحظة التاريخية المناسبة، دوراً كان يجب القيام به للتمهيد لنشوء حركة شعرية عربية حديثة.

الأدب والفن عن اتجاهات الحياة وصراعاتها، فهما واقعان في نقطة التأثير والتأثير. كما نرى أن المشروع الرومانسي كان له أكثر من تجل، وعلى أكثر من صعيد، «السياسة، الأدب..» من حيث إن المرحلة كلها كانت تشجع على نمو هذا المشروع. وإذا قلنا منذ البداية إن أول ملامح وعي الأمة لذاتها هو تركيزها على ذاتها والعودة إلى طرح الأسئلة العنيفة، فإن الرومانسية كانت تقوم بذلك، ونحن نرى أن مرحلة الخمسينيات كانت مرحلة تاريخية كفت فيها الرومانسية عن الفعل واتخاذ القرارات. لقد كانت المشاريع والبرامج السياسية كلها في تلك الفترة رومانسية حاملة. وذلك كان سر فشلها الذي كانت تحمله في

### المصادر

- 1 - جلال فاروق الشريف - الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية - دمشق 1980 - ص 137.
- 2 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 99.
- 3 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 27.
- 4 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - دمشق - ص 205.
- 5 - عبد السلام عيون السود - مع الريح - دمشق - 968 - ص 21.
- 6 - عبد السلام عيون السود - مع الريح - دمشق - 968 - ص 37.
- 7 - عبد الباسط الصوفي - أبيات ريفية - قصيدة مكادي
- 8 - عبد الباسط الصوفي - أبيات ريفية - ص 155.
- 9 - عبد الباسط الصوفي - أبيات ريفية - ص 112.
- 10 - عبد السلام عيون السود - مع الريح - ص 25.
- 11 - وصفي قرنفلي - وراء السراب - ص 51.
- 12 - جلال فاروق الشريف - مرجع سابق - ص 208.



ثمة زاويتان يمكن النظر منهما إلى الخطاب الشعري: إما أنه قيمة شعرية داخلية، وعندها يمكن اعتباره عالما مغلقا لا يلتفت إلى ما حوله من قيم حضارية أو ثقافية. ويشكل هذا النوع نمطا خطابيا يمكن أن نسميه «شعر اللذة» ذلك الذي يحرص على القيمة الفنية والرسالة الجمالية المسطورة وفق أداء جمالي، ظل يشكل أفق انتظار فئة من المتلقين، وإما أنه يعكس عند فئة أخرى قيما موضوعية، ذاتية أو جمالية، خلقية أو حضارية. ويسمى هذا النوع «شعر الرؤية» إذ فيه تهيمن القيم الفكرية والخلقية بعد أن يمزجها الشاعر بمشاعره فتجيء على شكل رؤية شاعرة تتحكم في فضاء القصيدة برمته وتكون هي المهيمنة فيها. وليس الشعر يقدر دائما بوظيفته الجمالية، بل ثمة حالات يقدر فيها تبعا للقيم الخلقية والفكرية التي يعكسها كما أشار رتشارد هوجارت (١).

وفي الخطاب الشعري العربي القديم، نماذج شعرية خرج بها أصحابها عن المعايير الجمالية السائدة، وأحالوها ضربا من التعبير الذاتي

وطوحوا بها في آفاق التأمل الفكري والفلسفي. ولا نعدم في عصور الشعر العربي والإسلامي بعضا من هذه النماذج، لشعراء كبار أمثال المتنبي والمعري، وجلال الدين الرومي، وعمر الخيام وغيرهم، على أننا سنركز في هذه

## «رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي»

دعابة سميدانية

الدراسة على نموذج واحد ممثلا في شعر

• حميد سمير/المغرب

وما إلى ذلك مما يرتبط بالفناء والبقاء.  
إن الحديث عن صروف الدهور  
والتأمل في الموت، قد ورد عند شعراء  
عديدين فخصصوا له معجماً بذاته، أو  
غرضاً كاملاً. كغرض الرثاء. اتخذوه  
إطاراً وحافزاً للحديث عن ثنائية الوجود  
والعدم.

فالرثاء هو المجال الوحيد الذي كان  
يتيح الفرصة للشعراء حتى يتحدثوا عن  
الموت وذم الدنيا في أبيات حكيمة وأمثال  
سائرة. أما دون ذلك فقد ظلت قصائد  
الرثاء فرعاً من فروع المدح كما يذكر قدامة  
بن جعفر في حديثه عن المراثي حين قال:  
«إنه ليس بين المراثية والمدحة فصل إلا أن  
يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل  
«كان» و«تولى» و«قضى نحبه» وما أشبه  
ذلك. وهذا ليس يزيد المعنى ولا ينقص  
منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان  
يمدح به في حياته» (2).

ومما يؤكد أن ذكر الموت ونواثب الدهر  
ظل مرتبطاً عند أغلب الشعراء العرب  
بغرض الرثاء، وبأجزاء ضئيلة من  
«تيمات» هي الحكم والأمثال، قول ابن  
رشيق في العمدة: «ومن عادة القدماء أن  
يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك  
الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة  
في قتل الجبال، والأسود الخادرة في  
الغياض، وبحمر الوحش المتفرقة بين  
القفار، والنسور والعقبان والحيات  
لبأسها وطول أعمارها، وذلك في  
أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منه  
شعر» (3).

ونفهم من هذا الكلام أن ذكر الموت في  
الشعر القديم كان يجري وفق طقوس  
معروفة مكررة، وعبر صيغ جاهزة  
توضح لنا منطقة «اللاوعي الجمعي»  
للشعراء العرب جميعهم، وللإنسان

المتنبي. إن ما يشكل خاصية أساسية  
تلفت إليها الانتباه في شعر المتنبي هو  
حضور ذات متكلمة تمكض ضرباً من النحو  
يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة لتتوارى  
خلفها وتحتجب، على الرغم من أنها تهب  
هذه اللغة لغيرها. بمعنى أن الأغراض  
الشعرية عند المتنبي - بخلاف ما هي عليه  
عند معظم الشعراء - تتفاعل مع الذات،  
وتتناسل مما يولد نمطاً شعرياً، يشكل  
نصاً واحداً يمكن أن نسميه شعر الرؤية،  
تميزه لا عن الشعر الذي يعد ضرباً من  
اللعب اللفظي، الذي لا دخل لمنحنيات  
الذات فيه، ولا لأبعادها النفسية والفكرية.  
وهكذا يستطيع شعر الرؤية أن يحدد لنا  
الخصائص الأسلوبية للنص، مما من  
شأنه أن يقودنا إلى اسم المؤلف، أو ما  
سماه بارت أسلوبه الذي يعتبر سجنه  
وعزله. إننا في هذا النمط نستطيع أن  
نلمح جملة من الأشياء تساعدنا على  
معرفة مؤلف النص وتحديد ملامحه  
وهويته، وهذه أشياء كانت شبه غائبة في  
شعر اللذة، وأن حضورها في شعر  
الرؤية يضيف عليه نوعاً من الجدة ويبعده  
عن التقليد الذي ظل يطوق أغلب قصائد  
الشعر العربي.

إن القيمة المهيمنة عند المتنبي تتمثل في  
مقولات فلسفية وتيمات، ظلت تتردد في  
شعره بكثافة، وتتوزع على أغراض  
متنوعة من مدح ورثاء وهجاء وشعر  
وجداني خالص. وتعتبر تيمة theme  
الموت بمرادفاتهما وتضاداتهما من أكثر  
المقولات بروزاً في شعره، مما جعله يكون  
حقلاً دلالياً لافتاً للنظر. وقد يزعم البعض  
أن المتنبي ليس وحده الذي عبر عن فلسفة  
الموت والحياة في الشعر، فهناك شعراء  
عديدون جاهليون وإسلاميون، تحدثوا  
أيضاً عن الدنيا والموت والحياة والدهر

محظورة على الشعراء من أن يذكروا فيها موتاً أو فناء أو كل شيء مما يتطير منه، لما يفسر بالفعل أهمية هذه التيممة وعلاقتها برؤية الشاعر وفلسفته في الحياة.

يتخذ الصراع بين الحياة والموت في شعر المتنبي صوراً عديدة تختلف باختلاف الحالات النفسية والفترات الزمانية التي قيل فيها، وأول صور لهذا الصراع تتمثل في رغبة الإنسان الملحة وحرصه الأكيد على التمتع بالصحة والشباب والقوة والثروة والجاه، وهي عناصر إذا ما توفرت لدى الإنسان بدت له الحياة جميلة حلوة، وحرص عليها وتمنى بقاءها، وذم كل ما من شأنه أن ينقص هذه الحياة، كالـموت والخور والضعف.

يقول المتنبي موضحاً هذه الحقيقة: (5)

ولذيذ الحياة أنفـس في النفس  
وأشهى من أن يمل وأحلى  
وإذا الشيخ قال أف فما مل  
حياة وإنما الضعف ملا  
آلة العيش صحة وشباب  
فسيذا وليا عن المرء ولي  
أبدا تسترد ما تهب الدنيا  
فيا ليت جودها كان بخلا  
فكفت كون فرحة تورث الغم  
وخل يفادر الموحـد خلا  
وهي معشوقة على الغدر لا تحفظ  
عهـدا ولا تتم وصلا  
كل دمع يسيل منها عليها  
وبفك الـيدين عنها تخلى  
شيم الغانيات فيها فلا  
أدري لذا أنث اسمها الناس أم لا

وتعطي الأبيات صورة حقيقية عن الإنسان وعلاقته بالدنيا، تلك العلاقة التي تقوم على النفور والتضاد. ذلك أن الإنسان يقبل على الحياة وهو يكن لها من

العربي بصفة عامة، أكثر مما توضح منطقة الوعي ورؤية العالم عند الشاعر الفرد. ولهذا رأينا أغلب الشعراء ممن كانوا يتحركون في إطار الصيغ الجاهزة، ويفكرون بوعي جمعي، لا بوعي فردي، يجدون صعوبة في التعبير حينما يتخطف الموت امرأة وصغيراً لقلّة الطقوس التي صيغت حولهما. ولعل هذا ما يعنيه ابن رشيقي بقوله: «ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات» (4).

أما المتنبي فقد تحدث عن الموت والفناء والدنيا انطلاقاً من إحساسه ومعاناته الشخصية مما جعل تعبيره يكتسي طابعاً تأملياً ونفسياً، يعبر بصدق عن معاناة فردية واقعية، ولم يكن شعره في ذلك تعبيراً طقوسياً جمعياً، على غرار ما كان يصنع أغلب الشعراء العرب قديماً حينما يكون المقام مقام عبـرة وعظة. وتحدث المتنبي عن صراع الموت والحياة في غير غرض الرثاء كذلك، فجاء موزعاً على كثير من الأغراض الأخرى، مثل المدح والهجاء والشعر الوجداني والوصف.. الخ.

وكثيراً ما تحدث المتنبي عن الموت والفناء، وهو يتوجه بشعره إلى المدوحين، حتى عاب عليه النقاد عدداً من مطالع التي كان يفتح بها قصائده في المدح، فكان يأتي فيها على ذكر الموت، وهذا من قبيل ما يتطير منه في هذا المقام. وكان مما عابوا عليه مطلع قصيدة توجه بها إلى كافور في أول لقاء به.. والتي يقول فيها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا  
وحسب المنيا أن يكن أمانيا

إن هيمنة قيمة الموت في كل الأغراض وفي كل مقام، حتى في تلك التي ظلت

كل ما بناه، ويأمل تحقيقه. وإذا كانت للمرء لحظات يتعلق فيها بالحياة فيأمل في شهيها، فإن الشيب يترصده وينذر به بالاقتراب من الموت. وليس الرثاء وحده عند المتنبي كما قلنا قبل قليل، يتخذ إطارا للتعبير عن هذه القضية التي شغلت باله، بل انه غالبا ما أقحمها في المدح على الرغم من أن المقام لا يسمح بذكر هذه التيمة. انه شاء في أبيات توجه بها إلى القاضي أبي الفضل أحمد بن عبدالله الأنطاكي مادحا أن يذكر النعيم وزواله واللذة وذهابها في لحظة أو آونة وكأنها لمح البصر، يقول في هذه الأبيات (7):

انعم ولذ فللمسور أواخر  
أبداء، إذا كسانت لهن أوائل  
مادمت من أرب الحسان فإنما  
روق الشباب عليك ظل زائل  
لهو آونة تمر كأنها  
فُتِلَ يزودها حبيب راحل  
جمع الزمان فما لذيث خالص

مما يشوب ولا سرور كامل  
ويبدو أن المتنبي في هذه الأبيات قد التجأ إلى تضمين ضمير المخاطب ليكون هو العنصر الأكثر هيمنة، وذلك ليرقى بالخطاب إلى مستوى التعميم، حتى يكتسب الشعر طابعا تأمليا وحكيما، يستخلص العبرة، ويكشف عن حقيقة ثابتة في الحياة. هكذا تحولت الأبيات السابقة إلى حكمة بالغة، هي وليدة منطقة حياد التجأ إليها الشاعر ليلفت الأرواح الإنسانية إلى حقائق ثابتة غير منتهية إليها، تؤكد للإنسان عامة تناقض الدنيا وتغلب ظاهرة التغير والتبدل على أحوالها، وهو بذلك يرد على الذين يتخذون المتعة مذهباً وخلاصاً من شقاء المنزلة البشرية، فيذكروهم بأنهم مخطئون في تقديرهم وأن المال واحد لا محالة،

الحب والعشق الشيء الكثير، ولكنها لا تبادله بمثل ذلك، بل إنها تتمتع أحيانا، وإذا ما سلس قيادها مرة، فإنها تغدر مرات كثيرة. وتتكرر جمل النفي في هذه الأبيات أيقونا على هذا الحرمان، وإشارة سيميائية إلى عدم وفائها (لا تحفظ عهدا - لا تتبع وصلا). كما أن تقديم الظرف (أبداء) في البيت الرابع يوحي بأن تقلب الدنيا وتغيرها يقترن بالزمن الأبدى، مما يزيد من احتمال المتلقي حتى لا يأمل عند الحياة تغييرا في طبع أصبح من لوازمها ومقوماتها. فلا أمل إذن في حياة جبلت على الغدر والخيانة منذ الزمن الأبدى.

والمتنبي كواحد من بني الإنسان، مجبول على حب الدنيا والحياة، خاصة إذا كان يملك من المقومات ما يجعل الحياة عنده شهية ولذيذة. لقد فتح المتنبي عينيه على الحياة كباقي البشر، وهو يحمل آمالا كبيرة ومطامع عديدة، يدفعهما قدما نزف الشباب وصحة جسمه وفترته، إلا أنه رأى في الموت جدارا يحد من تلك الآمال، وشبعا مخيفا يفرغ فاه لابتلاع كل طموح عند الإنسان، و عليه في حشاياه، لقد رأى المتنبي كل ذلك وهو مازال بعد صبيا، فبث هذا الخوف في ثنايا أبيات توجه بها إلى أبي المنتصر شجاع بن محمد مادحا، يقول فيها (6):

والموت أت والنفوس نفائس  
والستغر بما لديه الأحق  
والمرء يأمل والحياة شهية  
والشيب أوفر والشببية أنق  
ولقد بكيت على الشباب ولمتي  
مسودة ولما وجهي رونق  
حذرا عليه قبل يوم فراقه  
حتى لكدت بماء جفني أشرق  
يرى المتنبي في الموت هادما للذات، وعنصرا خارجيا ينقض عليه، فيأتي على

المقاييس فيرى في الموت حياة، ويرى الحياة في بعض الأحيان موتاً أو شبيهاً به. فلما في الحياة من هوان ومذلة كان المتنبى يراها موتاً أو شبيهاً به. ولما في الموت من عزة وإباء كان يراه حياة أو أفضل منها.

هكذا تتخذ الدلالة مساراً آخر، تختلف عن الدلالة العادية التي ألفها الناس، كلما تحدثوا عن صراع من هذا القبيل. فالشيء العادي والمألوف هو أن الحياة في نظر الإنسان قيمة، وعلاقته معها قائمة على الامتلاك والحب والاشتهاء:

ولذيذ الحياة أنفس في النفس  
وأشهى من أن يمل وأحلى  
وإذا الشيخ قال أف فما مل  
حياة وإنما الضعف ملا.

فالحالة التي يصورها هذان البيتان تعكس علاقة الذات بالموضوع، وهي هنا تقوم على الاتصال (Conjonction)، وتتخذ هذه العلاقة (V) رمزاً يشار من خلاله إلى علاقة الاتصال التي تجمع الذات بالموضوع، وتكتب في التحليل السيميائي هكذا: (sujet objet) (الذات الموضوع) (14) فالعلاقة قائمة في البيتين السابقين بين الإنسان باعتباره ذاتاً، وبين الحياة باعتبارها موضوعاً ذا قيمة على الحب والإقبال، أي على الاتصال. إلا أن هذه الحالة ليست ثابتة، فهي معرضة للتحويل والتغيير. وهناك حالتان في التحليل السيميائي يتم الانتقال من إحداها إلى الأخرى، فمما أن تكون الحالة حالة اتصال، فتتحول إلى حالة انفصال (disjonction) التي يرمز إليها بهذا الرمز (V)، حيث العلاقة بين الذات والموضوع قائمة على الانفصال. ويشار إليها بهذه الإشارة: (sujet Vobjet) (الذات V الموضوع). فالتحويل (Trans-)

وهو الموت» (8). وبعد أن أطمأن المتنبى أن الخلود ليس من نصيب البشر، دعا إلى التثبت ببعض القيم الإيجابية، فهي تملك من الثقل والرزانة ما يثبت أمام جريان الزمان، ومن القوة ما يمنح للإنسان إحساساً بمواصلة الحياة بعد الموت من خلال الذكر والثناء الحميد.

١ - غير أن الفتى يلاقي المني  
كالصاحات ولا يلاقي الهوانا (٩)  
ولو أن الحياة تبقى لحي  
لعددنا أضلنا الشجعانا  
وإذا لم يكن من الموت بد  
فمن العجز أن تموت جبانا  
كل ما لم يكن من الصعب في الأند  
فيس سهل فيها إذا هو كانا  
٢ - ردي حياض الردي يا نفس واتركي  
حياض خوف الردي للشاء والنعم (١٠)  
٣ - أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر  
وحيداً وما قولك كذا ومعى الصبر (١١)  
وأشجع مني كل يوم سلامتي  
وما ثبتت إلا وفي نفسها أمر  
تمرست بالأفات حتى تركتها  
تقول أمات الموت أم ذعر الذعر؟  
٤ - وما موت بأبغض من حياة  
أرى لهم معي فيها نصيباً (١٢)  
٥ - إنا لفي زمن ترك القبح به  
من أكثر الناس إحساناً واجمال (١٣)  
ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته  
ما قاته وفضول العيش أشغال  
إن علاقة الموت بالحياة عند المتنبى  
تقوم على التضاد كما هو عند كل إنسان.  
وتقوم أيضاً على الصراع الأبدي ذلك  
الذي ينتهي دوماً بانتظار الموت وفناء  
الحياة وتلاشيها. إلا أن ما يميز المتنبى هو  
أنه قد نظر إلى هذا الصراع من وجهة  
أخرى، جعله في بعض الأحيان يقلب

(formation) من الاتصال إلى الانفصال  
يشار إليه من خلال هذه الترسيم (S Q)  
(S V Q) (الذات الموضوع) (الذات  
الموضوع).

والسهم يشير إلى الانتقال من حالة  
إلى أخرى(15).

وإذا أن تكون الحالة حالة انفصال  
فتتحول إلى حالة اتصال والترسيم  
التالية توضح ذلك: (S V Q) (S Q)  
(الذات الموضوع) (الذات الموضوع). إلا  
أن الفعل الذي يحقق هذا الانتقال من حال  
إلى حال يسمى نتيجة أو تجلية (Perfor-  
mance). فهذه تعني لكل عمل فعلي  
يحق تغييرا في حالة(16) وأن هذا العمل  
المحقق يتطلب فاعلا يكون هو العلة الفاعلة  
أو السبب المؤثر (Iecuket operateun)،  
وقد يقتضي الأمر دورا يحول حالة إلى  
أخرى، وليس دائما شخصا(17).

إذا حاولنا أن نجد تفصيلا لذلك في  
شعر المتنبي، ذلك الذي يتحدث عن  
الصراخ المالكوف بين الوجود والعدم أو  
الحياة والموت، قلنا: إن المتنبي قد صور  
في شعره حالة الإنسان إبان اتصاله  
بالحياة، وهو ينعم بالذات، ويلهو  
بالشبهات: (أنعم ولذ فلأمر أو آخر..  
للهاؤنة.. يزودها حبيب راحل..) فهذه  
الحالة هي ما سميناه حالة الاتصال بين  
الإنسان والحياة.

إلا أن هذه الحالة ما لبثت أن تحولت  
إلى حالة انفصال بين الإنسان وحياته  
التي كان يتمتع في ظلها بالرغد  
والسعادة، والتعايير التي تشير إلى  
الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة  
الانفصال كثيرة في شعر المتنبي، منها  
على سبيل المثال:

ومن لم يعشق الدنيا قديما

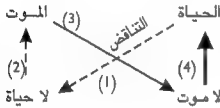
ولكن لا سبيل إلى الوصال  
وما أحد يخذل في البرايا  
بل الدنيا تؤول إلى زوال  
تبكي على الدنيا وما من معشر  
جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا  
أين الأكاسرة الجبابرة الألى  
كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا  
أين الذي الهرمان من بنيسانه

ما قومه؟ وما يومه؟ ما المصراع؟  
فهذه الأمثلة وغيرها كثير توضح  
الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة  
الانفصال بين الإنسان والحياة. ويمكننا  
أن نشير إلى ذلك بهذه الترسيم (الإنسان  
الحياة) (الإنسان V الحياة).

إلا أن العلة الفاعلة التي سببت هذا  
الانتقال، تتجلى في الموت أو الزمان أو  
الدهر أو الليالي.. فكل هذه الأشياء.. في  
نظر المتنبي.. عوامل مترادفة الدلالة، هي  
التي تحقق ذلك التغيير من حالة الاتصال  
إلى حالة الانفصال وهذه الأبيات توضح  
ذلك أيضا:

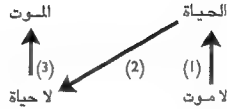
وما الموت إلا سارق دق شخصه  
يصول بلا كف ويسعى بلا رجل  
أبدا تسترد ما تهب الدنيا  
فيا ليت جودها كان بخلا  
جمع الزمان فما لذيث خالص  
مما يشوب ولا سرور كامل  
وقد قارق الناس الأحبة قبلنا  
وأعيا دواء الموت كل طبيب  
سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها  
منعنا بها من جيئة وذهوب  
فلا تنك الليالي إن أيديها  
إذا ضربين كسرن النبع بالغرب  
غدرت يا موت كم أفنيت من عدد  
بمن أصبت وكم أسكت من لجب  
ويمكننا أن نزيد المسألة جلاء من خلال  
المربع السيميائي(18).

إلا أن المتنبّي بعد أن اطمأن بأن الخلود غير ممكن وأن مجابهة الدهر والزمان من المحال، استسلم لهذا القدر، وهو يرغب في مواصلة الحياة من خلال بعض الأفعال والقيم، لأنها قد تمنح للإنسان دفقة من الحياة، يعيش بها بعد موته، ويثبت بها أمام جريان الزمان. وبذلك يكون موته كحياته أو الحياة معادة بطريقة أخرى لا يغيب عنها سوى الجسد. وهذه هي الدلالة الثانية التي يمكننا أن نستنتجها من شعر المتنبّي. ويوضحها المربع السيميائي الآتي:



فماذا دامت الحياة آيلة إلى الخور والضعف، فهي «بلا حياة». ومصيرها وإن طالت، إلى الزوال والفناء والموت، ولذلك أشير إليها في المربع بالخط المتقطع.

الحياة (1) ← لا حياة (3) ← موت (2)  
إلا أن ثمة بعض القيم قد تتجه بالموت



إن الحالة التي يوضحها شعر المتنبّي تصور حب الإنسان للحياة وإقباله عليها بلذة وشهوة، وهذا ما يشير إليه السهم (1) موت (1) الحياة.

ويمكننا أن ندرج ضمن هذه الحالة تلك الأشعار التي كانت تطغى فيها نبرة التحدي والارتفاع عن الضعف ومغالبة الدهر والزمان، هروبا من هاجس الموت إلى الشعور بالحياة.

والحالة الثانية تصور انحدار السهم واتجاهه صوب (لا حياة) نظرا لكونها لا تدوم على حال، ولا تستقر على قرار. وهي آيلة في الأخير وعند تقادم الزمن إلى الشبخوخة والضعف.

وهذه حالات شبيهة بـ (لا حياة) - الحياة (3) لا حياة.

والحالة الثالثة التي يصورها هذا الشعر تتمثل في هذا المسار:

لا حياة (3) موت. وتصور هذه الحالة مأساة الإنسان ومصيره المحتوم

مسار الدلالة	أفعال الحالات
1 - لا موت حياة	اطاعن خيلا من فوارسها الدهر - أشجع مني كل يوم سلامتي - لذيذ الحياة أنفوس في النفس وأشهى من أن يمل وأحلى.
2 - حياة لا حياة	إذا الشيخ قال أف فما مل حياة وإنما الضعف ملا آلة العيش صحة وشباب، فإذا وليا عن المرء ولّى وأوفى حياة العابرين لصاحب حياة أمرئ خائنه بعد مشيب.
3 - لا حياة موت	وما الموت إلا سارق دق شخصه - والموت آت والنفوس نفائس - ابني أبنينا نحن أهل منازل أبدا غراب البين فيها يتنعق.

إلى تقيضه، وهو «لا موت»، ومن ثم يتحول الموت إلى حياة أو شبيه بالحياة حينما يصبح ذكر الإنسان عمرا ثانيا، يحيا بين الناس على الرغم من أنهم قد

واروا جسده في التراب، ولهذا أشير إلى تلك الحالة بخط متصل.

الموت (3) ← لا موت (4) ← حياة

مسار الدلالة	أفعال الحالات
1. الحياة ← لا حياة	ولو أن الحياة تبقى لحى
2. لا حياة ← موت	لعددنا أضلنا الشجعانا
3. الموت ← لا موت	وإذا لم يكن من الموت بد
4. لا موت ← حياة	وما موت بأبغض من حياة
	أرى لهم معي بها نصيبا
	ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته
	ما قاته وفضول العيش أشغال

## الهوامش

1. حاضِر النقد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة د. محمد الربيعي، ص: 42.
2. نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ص: 100.
3. العمدة لابن رشيق، تحقيق محيي الدين صبيح، 150/2.
4. نفسه، 154/2.
5. شرح البرقوقي، 251-249/3.
6. نفسه، 76/3.
7. نفسه، 370/3.
8. الرقص ومعانيه في شعر المتنبي، يوسف الحناني، ص: 77.
9. شرح البرقوقي، 372/4.
10. نفسه، 161/4.
11. نفسه، 252/2.
12. نفسه، 200/1.
13. نفسه، 407/3.
14. Analyse semiotique destescetes, Croupe D'entrevernes, l'edition-straubKat, 1987, P.15.
15. نفسه، ص: 15.
16. نفسه، ص: 15.
17. نفسه، ص: 16.
18. Les textes matraiff J.M. Aolam, Edit. Nateran, 1985, P.P. 140 - 147, et Analyse Semiotique, P. 138.



# الحياة العامة و الحياة الخاصة

• بقلم: ميشال ماهيزولي

ترجمة: حسن احجيج/المغرب

عرف تاريخ الأمم الغربية مسألة المركز منذ نهاية العصر الوسيط فتزايد عدد الموظفين الملكيين في الأقاليم وعقلنة الضرائب ومراقبة الحياة المحلية كانت بمثابة أساس لتنظيم هرمي للمجتمع، وهو تنظيم ساهم في ترسيخه تقسيم المجتمع إلى محافظات، يتعين علينا أن نفهم التعارض أو التكامل القائم بين العام *le public* والخاص *le prive* انطلاقاً من هذا المستوى، إذ توجد بالفعل علاقة سببية متبادلة بين تزايد البنيات الدولية أو العمومية وتباين الروابط الاجتماعية القاعدية، هذه السيرورة هي التي ولدت الفردانية أو «نزعة التخصيص» *privatisme* التي تميز مجتمعاتنا. لقد سلط توكفيل الضوء على العلاقة الموجودة بين ما يطلق عليه هيمنة «الموظفين الإداريين» والإضفاء المتصاعد للاستقلالية على الأفراد، هكذا، ولأن الأفراد «لم يظلوا مرتبطين فيما بينهم بأي

ممنهجة» (ماكس فيبر) تجعل كل حياة فردية اجتماعية تتحدد بواسطة عنصر خارجي مهني أو سياسي -اقتصادي.

يدخل كل شيء في النظام العام الذي سيتمظهر بواسطة مؤسسات وأنظمة ضبط منسقة وفعالة، ولذلك فإن الهيئة التشريعية، وألية الحوافز، ومراقبة الاعتمادات بواسطة هيئات وطنية أو بواسطة مؤسسات نقدية دولية، وضبط التوزيع، وإقامة مراقبة وزارية لتنظيم العمل بواسطة الوسائل الملائمة، إن كل ذلك يمثل كلا مؤسساتيا يحدد جزءا كبيرا من نمو النشاط الاقتصادي، فضلا عن ذلك، فإن الهيئات الدولية تضمن لنفسها سلطة إضافية ذات فعالية مهمة فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية، لأنها تقوم بدور الحكم بين البيروقراطية الاقتصادية والبيروقراطية النقابية. زد على ذلك أن الدوران المتواتر والسريع القائم بين البيروقراطية الاقتصادية الخالصة والبيروقراطية النقابية يدعم آلية المراقبة. ولكي يكون بإمكان الموظف أن يطمح إلى منصب مهم في الديوان الوزاري يضمن له القيام بتأثير حقيقي، ينبغي عليه أن يمر عبر قطاعات مختلفة في العالم الاقتصادي والاجتماعي، شأنه في ذلك رجل الدين الذي يجب عليه أن يقوم بعدة أعمال متكاملة جدا فيما بينها (الخورنية، المؤلفات، المؤسسات، الهيئة المركزية) قبل أن يصل إلى تقلد مسؤولية فعلية. يوضح هذا الدوران جيدا الأهمية التي تحظى بها «الهيئات» التي ستسير الحياة العامة. وبالفعل، يعود تحكم «المدراء» في الفضاء الاجتماعي برتمه إلى كونهم أعضاء في جمعية حرفية. لن نكرر القول مرة أخرى بأن الاستمرارية هي التي تضمن لهم سلطتهم. إن هذه الاستمرارية المرتبطة

برباط طبقي أو عائلي أو رباط البلدة (....) فإنهم أصبحوا يميلون إلى الاهتمام بمصالحهم الخاصة فقط وإلى التفكير في أنفسهم والانغلاق في فردانية ضيقة خنقت فيها كل فضيلة جماعية.

يمكن للمرء أن يتساءل عما إذا كان بإمكان سلسلة من المؤشرات أن تفجر اليوم التعارض القائم بين الحياة العامة والحياة الخاصة. وبالفعل، وحسب لغة سوسيولوجية كلاسيكية، يمكن للمجتمعات (Gesellschaft)، من حيث هي جماعات من الأفراد المستقلين وجماعات محددة بمتوسط إحصائي، أن تترك مكانها للتجمعات (Gemeinschaft)، من حيث هي جماعات الأفراد المستقلين وجماعات محددة بمتوسط إحصائي، أن تترك مكانها للتجمعات (Gemeinschaft)، التي يمكن للجمعي أن يتحدد فيها برباط انفعالي.

### الحياة العامة la vie publique

يتعين التذكير أولا بأن النظام العام (الدولة، البيروقراطية، المنظمات، البنيات التقنية...) يقوم بوظيفة التخفيف من حدة المصالح الخاصة. فالدولة، من حيث هي مسير الحياة العامة، هي التي تحرس العالم الأخلاقي. هكذا تكون عبر هذه العلامات الكبرى المتمثلة في الإصلاح Reforme أولا والنزعة الديكارتية ثانيا، ثم ثورة 1789، هذا الكيسان الذي يدعى الكيان «الاجتماعي» الذي ينزع إلى الحلول محل التضامن العضوي القديم، وانطلاقا من تلك اللحظة، ستظهر مراقبة نوعية يتعين فهمها بأكثر قدر من الموضوعية: إذ يتم دمج الوجود الاجتماعي برتمه في عملية «عقلنة

الواسع للكلمة، فلكي تخفي الدولة فوضى المبادرات الفردية، ستستأثر بمختلف الاحتكارات، النقل، الاتصال، التسليح، الكهرباء، المواد الأولية... وكثير من الميادين التي تعمل فيها الدولة بشكل مباشر أو غير مباشر، وبالتالي تنقل السيادة من مكان إلى آخر. لم تعد الدولة هي ذلك المعدل الخير الذي ييسر توازن الجماعات المتناحرة، ولم تعد تقوم بتلك الوظيفة الرمزية الخالصة التي تحمي من خلالها التيارات التي توحد بين أفراد الشعب بغض النظر عن الاختلافات القائمة بينها، لقد أصبحت الممر الذي يتعين أن تنفذ عبره كل المبادرات الفردية التي سيتم بعد ذلك إنكارها بما هي كذلك. وستنزع منذئذ المؤسسة التمثيلية التي تبنتها الديمقراطية الفردية إلى الزوال حتى لا تقوم بوظيفة رمزية، بل بوظيفة فخرية، ووظيفة النسيخ التي ستمكن الهيئات الدولية من أن توسع بسهولة من رقعة تأثيراتها. في الحقيقة، لم نعد أمام ما يمكن أن يطلق عليه «البيروقراطيات السياسية»، أي أمام موظفي الجهاز الذين ظهروا في نهاية القرن 19 وبداية القرن 20، والذين كانوا يوجدون في كل أحزاب تلك المرحلة، وظلوا في آخر الأمر خاضعين ولو بشكل ضعيف جدا للتصويت الشعبي بفعل ارتباطهم بالأعيان المحليين، لقد ترك هؤلاء الموظفون مكانهم لتكنوقراطيين فعالين لا قدرة لهم على التخلص من هيمنة الشعب الذي يطمحون إلى تسفيره ماداموا لا يستمدون سلطتهم من ذاتهم، وبما أن «المدراء» يتوفرون على حس معرفة ما يتعين أن تكونه سعادة الإنسان، من حيث أن هذا الحس هو نتيجة لايديولوجيا الخدمة العامة، فإنهم يستطيعون بذلك أن

بمراقبة الاعتمادات، وإعادة الإنتاج الذاتي هما اللتان تجعلان من البيروقراطية «استغلالا مهنيًا» (ج. بيرنهام) تقدم عنه التواريخ الإنسانية أمثلة متعددة.

إن لهذه الملاحظة أهمية كبيرة في إدراك أن المجال العمومي المرتبط بإقامة بيروقراطية متعددة الأشكال، أي هيئة تميل إلى تحديد «ما يتعين أن يكون عليه» مجتمع معين.

لقد تم الانتقال في البيروقراطيات العتيقة (كالبيروقراطيات الصينية التي درست بشكل جيد) من ملكية الإمبراطور «ابن الله» ومبلور السيادة الشعبية إلى الموظفين المتعلمين أو إلى خصوصهم الإضافيين، أي المخصصين ★، كذلك الشأن بالنسبة للبلدان الديمقراطية التي تقوم على الفردانية، حيث يتم الانتقال من البرلمان المنتخب إلى سلطة الموظفين الراسخين، ففي الولايات المتحدة نفسها، بلد المقاومة بامتياز والفردانية الكاملة، تسجل الخطة الجديدة New deal، حسب بيرنهام، لحظة الانتقال من سيادة البرلمان إلى مكاتب الدولة، «هذا القطاع التنفيذي (...) الذي لا يكف عن التوسع على حساب القطاع التشريعي والقانوني»، إن السيادة البرلمانية التي تمثل التحقق للموس للديموقراطية الفردية تفقد تدريجيا من اختصاصاتها الأساسية من جراء هذه المقاومة السلبية التي تجسدها السلطة التنفيذية، ومن خلالها سلطة الموظفين الذين أصبحوا، بفضل المجالس ولجن الدراسات والمكاتب التي تهتم بهذه المسألة أو تلك، يحتكرون المشاكل المستعصية تقنيا أو التي حولت عن قصد إلى مشاكل مستعصية.

إن ما يفسر هذه السيرة هو النشاط المتعدد للدولة التي أصبحت مقاولا بالمعنى

بنفقتوا، وبكل حسن نية، من الضغط والتأثير الجمعيين المباشرين وغير المباشرين.

هكذا يتم بناء «الحياة العامة» التي تقوم على احتكار ما كان ينتمي إلى نظام الجوار أو القرابة، فقد توصلت هذه السريورة التي يبدو أنه لا رجعة فيها إلى إقامة كل أليات المراقبة والتخطيط التي نعرفها، وسيعمل الوجود الاجتماعي منذئذ تحت هيمنتها، لذلك فإن هذه الوضعية يلزمها استيطان مستمر لكل لحظات الحياة، وبالفعل، تتم تسوية الزمن كليا وتقسيمه إلى أجزاء، الشيء الذي يمكن من مراقبته بصورة دائمة، حيث يصبح وقت العمل والوقت «خارج العمل» خاضعين للتخطيط، لقد كان العامل في التنظيم الرأسمالي الخالص للمجتمع خلال النصف الثاني من القرن 19 مستغلا بشكل كبير، ولكن رغم قسوة هذا الاضطهاد وطول مدته، فإنه كان يسمح بظهور لحظات من الزمن تنفقت من إكراهات الفرض، وبالمقابل، إذا كان الاستغلال قد قل من ناحية الكم مع برقرطة الوجود، فإنه تقوى من ناحية الكيف: إذ أصبح الوقت الحر والحياة الجنسية واللغة والاستهلاك تخضع كلها للضوابط، إذ لم يعد يتعلق الأمر بتحقيق فوائد حسم فيها تماما على كل مستويات الحياة اليومية، بل أصبح يتعلق بدمج الأفراد وحياتهم في تنظيم مؤطر ومجرد قليلا.

### الحياة الخاصة

يصعب طبعاً تحديد النظام الداخلي الذي يتحكم في العلاقة القائمة بين العام والخاص. يبدو أن هذه العلاقة تقوم على

سببية متبادلة، فمن المؤكد أننا نشهد انطواء على الفردانية عندما يدخل الوجود برمته في «الإشهار». زد على ذلك أن قابلية تعويض الأفراد لبعضهم البعض تتزامن مع تطور عملية برقرطة الوجود الاجتماعي، وبالفعل، إن ما يسمح بالحديث عما يطلق عليه أدورنو Adorno «المجتمع المتلاعب به» هو استقلال الأفراد عن بعضهم البعض. ويمكن التعامل حقا مع الفرد المعزول كطفل، متلاعب به بما هو كذلك، ويمكن له أن يجد طمأنينته في منظمة صارمة تلعب دور القوة الحامية. ويكتسب الطمأنينة مقابل تبعيته الكلية لكيان متعال، عندما ينجح النظام العام الذي يقوم بعملية المركزة في تحقيق الواحد L'U1 والتجانس، فإنه يضمن الأمن ويقدمه، لكن مقابل أي ثمن؟ إنّه التعهد الكلي بتنظيم حياة الأفراد وانفعالاتهم، فالدولة الحامية والضامنة تطمح إلى أن تزيل عن عاتق الفرد الهموم التي وضعتها عليه المصادفة، غير أن مثل هذا التدجين للمستقبل غير المحقق، أي مثل هذا التخطيط للوجود الاجتماعي، يجعل من التسوية الكلية إلى هذا الحد أو ذاك شرطا لإمكانية التحقق.

تنتهي عملية تضيق الفردانية إلى خلق نظام استبدالي واسع يمكن فيه اعتبار كل عنصر فاقدا للنوعية على أنه عنصر آخر. إننا بالفعل في عصر «الإنسان الفاقدا للنوعية»، الذي يؤدي فيه تعهد الدولة بمجموع الحياة الاجتماعية والفردية إلى اختزال الإنسان في متفرج سلبي على مصيره الخاص. إن هذا القرار من أمام القدر، الملزم لعملية تحويل المجتمع إلى نرات، هو ما يقوم الترويض الذي يولده النمو التكنولوجي والصناعي. يدعم العام الدولي والخاص الفردي بعضهما

## والهبة المضادة.

لم يعد منذئذ الأمر يتعلق، في الفردانية والاقتصاد اللذين أدبيا إلى نزعة التمركز، سوى بكيانات متسلسلة تدخل في شفرة معينة تحددها وحدها. إن تحول الوضعية جاء مع الاقتصاد النقدي الذي وصفه جورج سيمل G. Simmel، أي اللحظة التي أصبح فيها النقد هو أكمل وساطة، أي الوساطة في ذاتها والمعادل المعمم، ففي هذا الاقتصاد العام الذي يعبر جيدا عما نطلق عليه عدم التمايز، أصبح الإنسان شيئا كباقي الأشياء، من جهة، ولم يعد هناك «شيء» يستحق أن يكون مفضلا على شيء آخر، من جهة أخرى. إن عدم التمايز القائم بين البشر والأشياء، أي هذا الحياد في العلاقات، وبالإجمال عدم الالتزام، هو نتيجة عملية تشكيل كل شيء على موال واحد.

يسجل سيمل بهذا الصدد: «بينما كان الإنسان خلال الفترة السابقة على التطور ملزما بأن يؤدي علاقاته الشخصية الحميمة ثمنا لعلاقات التبعية النادرة القائمة بينه وبين الآخرين، وغالبا ما يكون ثمن ذلك هو عدم قابليته لأن يستبدل بشخص آخر، نلاحظ اليوم أن ما يعوض تعدد علاقات التبعية هو الحياد الذي يمكن أن نظهره إزاء الأشخاص الذين نقيم معهم علاقات معينة وحريتنا في استبدالهم».

يلخص هذا النص جيدا نمط التضامن الآلي الذي حل محل عضوية الحياة الاجتماعية، عندما يحل تضاعف العلاقات الخاصة أو العامة إلى العنصر الكمي على حساب العنصر الكيفي، فإننا نكون أمام غفلة معممة حيث يتحالف الفرد مع البنية التقنية لصالح قيام عزلة قطعية.

البعض من أجل تأسيس كيان غير متمايز. وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة ليست في نظرنا خاصة للمجتمع الحديث، فإنه بإمكان المرء أن يلاحظ نتيجة هذه السيولة فيما يخص الانخراط في أمثالية اجتماعية أو في انقياد جماعي. يتعين أن نسجل مع ذلك أن عملية الانقياد، أو الامتثال هذه، والتي نعتبرها واحدا من أهم عناصر الرغبة في الخضوع، تعبر عن الحاجة إلى إقامة علاقات اجتماعية أو إلى التجذر الاجتماعي التي جاءت عقب زوال شبكات الأمن والتعاقد التقليدية. يلاحظ هنا، حسب تعبير دور كايم (سنعود إلى هذه المفاهيم)، «تضامنا كليا» جاء نتيجة لضغط اجتماعي قوي، وهو تضامن لا يعترف بالتمايز والتكامل الخاصين بـ «التضامن العضوي». ونعتقد من جهتنا أن «التضامن الآلي» يرتبط بظهور التخصص الذي ذهب إلى أبعد حد والذي يخص نوعيا تنظيم العمل المعاصر. ومن هذا المنظور، فإن العلاقة بين العمل والخضوع للسلطة تفرض نفسها.

لكي يحدد جيدا نظام الخاص L'ordre du prive وأهميته، تنبغي الإشارة، كما فعل لوي ديمون L. Dumont في كتابه Homo aequalis، إلى أنه هو الذي يدعم أولوية علاقات الإنسان بالأشياء. وهذا ما يبرر كون العنصر الاقتصادي نشاطا مستقلا. وبالفعل، أصبح بإمكان الاقتصاد بفضل الفردانية أن يستقل تدريجيا عن النظام الديني، ثم عن الحقل السياسي بالمعنى الأوسع للكلمة، وبعد ذلك عن الأخلاق مع المنظرين الأوائل لها، إلى أن أصبح الاقتصاد هو «العلم الطبيعي للفرد في المجتمع» (ل. ديمون). فأضحى الاقتصاد يشتغل عقلانيا على شكل نشاط مفارق عندما اختفت ضرورة تقديم الهبة

الحواجز التقليدية القائمة بين الميدان العام والميدان الخاص للتلف. يتجلى ضياع الفرد داخل ذات جماعية في الفن والأخلاق الجنسية والأفعال الصغيرة التي تمارس في الحياة اليومية، لنتناول عبارة الشاعر على نحو حرفي: «أنا إنسان آخر» (Je est un autre)، سترى كيف تعمل هذه العبارة، أو بالأحرى كيف يتحدد «الأنا الشخصي» (Je) انطلاقاً من الآخر، ليست المسألة قضية فلسفية فقط، ذلك أنه يمكن أن نقدر، تبعاً للجواب الذي تقدمه مراحل معينة عن هذا المشكل، العلاقة التي يقيمها الفرد مع العمل (مع الاقتصاد، مع الممتلكات ...) وعلاقته مع مختلف التمثيلات، وبالطبع العلاقة التي تتحكم في مختلف التجمعات (الأسرة، الحي، الشعب...).

من المؤكد أنه سيتم منذ اللحظة التي يحظى فيها الجمعي بالأولية عن الفردي إضفاء الطابع النسبي على القيم الكبرى المتمثلة في النشاط والطاقة والاقتصاد لذاته أو للعالم، فإن يكون «الإنسان سيذا على نفسه وعلى الكون» ليس أمراً ذا أهمية كبرى، بل إن هناك خاصيات أخرى تستحق الانتباه كاليونة والسلبية والضياع في أوسع معانيه. ففي مقابل أنا نشيط، أي ذات فاعلة ومحددة لتاريخ متحرك، كتلك التي فرضت نفسها تدريجياً خلال القرنين 17 و 19، ستقل قوة الأنا في كيان أكثر ليونة وأكثر انصهارية. ليس الفرد كائناً جامداً في وضعية وفي وظيفة محددين، كما أنه لا يطبع دون اعتراض الأمر الموجه إليه بأن يكون على هذا الشكل أو ذاك وبأن يكون هذا الشخص أو ذاك. فالحدود تنزع إلى الزوال، بل إن الانتهاك والمعارضة يفقدان أهميتهما، لأن الاحتجاج يبقى سجيناً ما

سبق لدور كايم أن أشار في مؤلفه حول تقسيم العمل الاجتماعي إلى أنه على الرغم من أن الفردانية أدت إلى ازدهار الشخص الواعي، فإنها كانت بمثابة عائق أمام «الروح الجمعية» وغالباً ما أدت إلى التفكير الاجتماعي، من المؤكد أن هذه السيرورة هي رفض لما يمكن أن يطلق عليه «الاجماع الحديسي» القائم على عفوية الرغبة في العيش الاجتماعي، بيد أن هذا العيش يقوم على تبعية عضوية متبادلة لا تشغل على أساس ثنائية العام والخاص. إن ما نعرفه عن المجتمعات البدائية بهذا الصدد يمكن أن يساعدنا على التفكير في التضامن العضوي، بالطبع، يجب قلب مصطلحات السوسيولوجيا التقليدية، لكن يبدو من خلال استنادنا إلى الأعمال الأثرولوجية والتاريخية الحديثة أن العضوية الوظيفية الخاصة بكل منظم تمثل واحدة من الخاصيات الرئيسية التي تميز المجتمعات التقليدية، في حين أن ما يهيمن على مجتمعاتنا ذات النمط الاقتصادي الذي تتحكم فيه عملية تحويل المجتمع إلى ذرات، هو الحساب الذي يتحكم في العلاقات، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى الآلية. يمكن القول فعلاً إن التضامن العضوي سيكون ممكناً لو ضاعت الشخصية الفردية وانصهرت في الجسم الجمعي، بينما لا يتوقف التضامن الألي سوى على «حسن نية» قرار صادر عن شخصية مندمجة.

إن ما يمكن أن نلاحظه أكثر فأكثر هو العياء أو الضعف الشديد الذي أصاب في آن واحد الفردانية والحياة العامة، من حيث أن هذه تعد الذئ الحقيقي لتلك، توضح مجموعة من المؤشرات قابلية

اجتماعية ونتيجة لها، يمكن للمرء أن يقدر أهمية التجمعية انطلاقاً من هذا المنظور الرمزي، ذلك أن لعبة الأشكال المندمجة والمتحركة تجري بالفعل داخل التجمعية، وتمكن هذه اللعبة كل فرد من تحيين طاقاته كلها. كما أن كل فرد لا يجد ازدهاره سوى في الجمعي وبواسطته، هذا الازدهار الذي ساعد بدوره على تحقيق السعادة المشتركة، إن «إحساس الوضعية» الذي حللته الوجودية الألمانية جيداً، أي هذا الإحساس بالوجود. هنا وبلا نقاد في العالم، يعاش داخل وحدة الشعور القوية جداً التي تستمر في ري الوجود المبتذل برمته. فهذه الطريقة يعاش التوافق «التعاطفي» مع الكون والطبيعة والبيئة، الذي اعتبرت ثنائية كضمانة ضرورية لكل توافق مجتمعي، إن الطابع المسرحي للحياة اليومية يعد، مع قابلية انقلاب الأشكال وعبر «التواصل» العميق الذي أقيم بين الكائنات من جديد، عملية نسخ لما أطلق عليه «الوحدة الكونية»، إن لكل عنصر، سواء فيما يتعلق بالقسوة أو الرقة، مكانته في عضوية تتمثل غايتها الوحيدة في إنهاك الفعل الذي يضمن ضياع الكل، إن المتعة والموت، من حيث أنهما شكلان نموذجيان لكل وجود، يتلازمان دوماً ويعملان من أجل التذكير بدورة العود الأبدي لذات الشيء.

إننا نميل كثيراً إلى إدراك غاية عدد معين من القيم الاجتماعية التي تركت بصمتها على القرنين الأخيرين، كعودة للنرجسية أو كتفاقم نزعة التخصيص. ليس الانطواء على الذات موضع اهتمام وعناية، فالأهمية التي أصبحت تحظى بها مجدداً دراسة الحياة اليومية والتي تتمظهر بأشكال متعددة، تعتبر أهم

نعترض عليه. يمكن لهذه القائمة أن تبدو ذات سمة تبسيطية، لذلك ينبغي تدقيقها أكثر. لكن الموضة والثقافة والرؤية وعدم المشاركة السياسية والجنس الشارد، إلخ، تعد مؤشرات على ضياع الخاص في العام ضمن خليط اجتماعي غير محدد. يعني ذلك أن الفرد، وحسب مصطلحات قديمة مازالت تتميز بالدقة، لم يعد الغاية القائمة لكل الأشياء، مثلاً لم تعد الدولة، في مختلف متغيراتها، الغاية النهائية، لا يجب أن نستخلص من هذا القول أن الأمر يتعلق بعملية تشكيل كل شيء على منوال واحد. بل على العكس من ذلك، يلاحظ في جماعة عضوية معينة، تحظى فيها الطائفة بالأولوية الكبرى، تشكل لعبة اختلافات داخل ما يمكن أن يطلق عليه قابلية الانقلاب، إن الدور (وليس الوظيفة) هو الذي يشغل المكانة المتميزة تبعا للوضعيات وفي إطار معمارية عامة. يتعلق الأمر هنا بأشكال تتجانس فيها طبائع متعددة، إننا نتفق أكثر فأكثر على الاعتراف بأن الوجود الاجتماعي وجود مسرحي قبل كل شيء، وأن كل مشهد في هذا الإطار، مهما كانت درجة صفوه أو «جديته»، هو مشهد مهم في آخر الأمر، يتعين على الفرد أن يقوم بدوره جيداً سواء في المشهد السياسي أو مشاهد الحياة اليومية أو مشاهد الفرجة بالمعنى الحقيقي للكلمة. إننا نعتز هنا ثنائية على أهمية العنصر الرمزي الذي نسيناه قليلاً والذي عاد ليفرض نفسه مجدداً على الساحة. فما يؤول إليه العنصر الرمزي هو تفوق الجماعة. فضلاً عن ذلك، يتعين أن نسجل أنه إذا كانت الرموز تظهر في أحضان الجماعة، فإنها تسمح أيضاً باستمرارية الشعور الذي تحمله الجماعة عن نفسها. ذلك أن الرمز هو علة كل حياة

شامل وأولي، سيكون بإمكانه بالتالي أن ينقسم ويتنوع إلى ما لا نهاية. إنه يستخدم إذن كأساس للتحويلات التي تمس العيش الجماعي، إنه هذه الوحدة المتنوعة Unitas Multiplex التي تكونت بالمشاركة، وبالتضامن، وبالتواصل، إنه كالشيء يكون الاندفاع الحيوي.

مؤشر على ذلك. وبالفعل، إن ما كان يجسد الأساس الكثيف للسوسيولوجيا لمدة طويلة أصبح اليوم أحد الحقول المركزية، لكن ما يتعين الإحاطة به، هو كون هذا اليومي يتجاوز أكثر فأكثر محيط الخاص الذي حصر فيه، يمكن القول بطريقة نموذجية إننا أمام شكل

## الهوامش:

العهد القديم بمهام إدارية مهمة، ثم أطلق الاسم في الامبراطورية العثمانية على الجندي الذي يحرس حريم الإمبراطور.

### ★ العنوان الأصلي للنص:

Vie publique, vie privée Encyclopaedia Universalis, les Enjeux, p.p: 632 - 695.

★ المخصصي: رجل مخصص كان يتعهد في

## المراجع

E. BALAZS, La Bureaucratie celeste, Gallimard, Paris, 1968.

J. Burnham, L'Ere des organisateurs, Calmann - L'evy, Paris, 1947.

L. DUMONT, Homo hierarchicus, Gallimard, 1996.

L. DUMONT, Homo aequalis, Gallimard, 1977.

E. DURKHEIM, De la division social du travail, F. Alcan Paris, 1926.

N. ELIAS, La Dynamique de l'Occident, Calmann - Levy, 1975.

M. MAFFESOLI, la violence to talitaire, P.U.F, Paris, 1979.

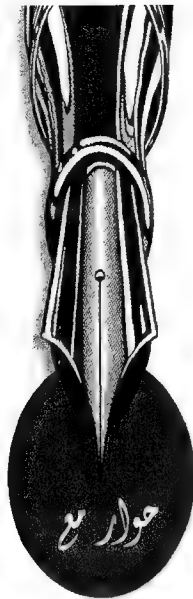
G. SOREL, Les Illusions du progres, Riviere, Paris, 1947.

G. SIMMEL, Sociologie et epistemologie, P.U.F., 1981.

A.SCHUTZ, Collected Papers, vol. III, M. Nighoff, la Haye, 1966.

M. WEBER, L'Ethique Protestante et l'esprit du capitalisme, Plon, Paris, 1964.





■ الشاعر علي الشرقاوي

خالد زغریت

## حوار مع الشاعر البحريني

# علي الشرقاوي

• خالد زغریت

علي الشرقاوي أحد الأصوات الشعرية المهمة في الخليج العربي التي ساهمت في إبراز السمات الإبداعية للبيئة وكونت خصوصية جلية للقصيدة عبر تجربة تمتد على مساحة ستة عشر ديواناً شعرياً، تشغل بوعي على أسئلة الحداثة وفضاءاتها.

اشتغل علي الشرقاوي على معطيات التحديث بروح تجديدية تجريبية لم تنماد في التجاوز إلى حدود الفوضوية لامتيازها بفوران حميمي متعالق مع روح البيئة ومكوناتها المتجذرة في لغة لا تقيم حياتها خارج حضن ذاكرة الأم مما جعلها شعرية ممتدة على مساحة الخصوصية واستراتيجية القصيدة في رسم جغرافية روحها. حول الخاص لأن خاص الشاعر بصمة روحه الإبداعية، والحميمي الذي

- في الأساس كما تعرف أنا كائن بحري على مستوى الواقع، البحر يحيطني من كل الجوانب كجزيرة، ويحيطني بكل الذكريات كطفولة، إذا حاولت التخلص منه، كأنما أتخلص من ذاتي.

البحر الواقع يشكل ثلثي الكرة الأرضية والبحر الواقع في البحرين يشكل المساحة الأكبر، وإذا تصورت نفسي سمكة أو بعض الأحيان يحدث ذلك، فإنني سوف أنتهي لو خرجت من البحر، من يستطيع ذلك، فما بالك إذا كان هذا هو شعبي، ما بالك إذا كان هذا البحر هو أمك العربية ما بالك إذا كان هذا البحر هو الإنسان الموجود على هذه الأرض منذ آدم إلى أجل غير مسمى.

وهناك قضية أخرى لا بد من الوقوف عندها، هي أن البحار هي في حالة حركة دائمة، ربما نراها بعض الأحيان أنها هادئة، ولكن في الأعماق، في الداخل هناك عوالم وكائنات لا تكف عن الحركة والتوالد، عوالم لم نكتشفها بعد، رغم وصولنا إلى مشارف الفضاء الخارجي، البحر ما زال بكراً بالضبط كما هو البحر الداخل والمتواجد في قلب الإنسان.

الكلمات هيكل، عليك كشاعر أن تجمعها وتنفع فيها الروح لكي تتحول إلى كائنات حية، هل تريد لكائناتك أن تشبه الكائنات الأخرى المتوفرة في الطريق، بالطبع لا... لذلك لا بد أن تمنحها كل قوتك وطاقتك الإبداعية، لا بد أن تهبها من نفسك ونفسيك وأحلامك.

● **الشعر هو وقفة في وجه الفناء ورغبة في الخلود، خلود اللحظة الشعاعية وخلود الإدراك البشري بعد الصعود على مدارج الثقافات والأحلام، علي الشرقاوي كيف يفهم وظيفة الشعر ودوره في حياتنا الميكانيكية المعاصرة؟**

يحدد مجرى نهر الروح في جغرافيا القصيدة... كان لنا هذا الحوار... في العمق... في البسيط... في الشط الآخر لقلب علي الشرقاوي وذاكرة قصيدته... إنها رحلة فيما قد يكون غابة وهو قلب شاعر.

● **تبدو الأشياء في قصيدتك مسكونة بالأرواح الموجهة، ألا تخشى أن تصبح الشعرية حلولاً فجائعية في روحنا مما يضيف للفجائع العربية فجيفة إضافية؟**

- أتصور شخصياً وبصورة دائمة، الولادة، أي ولادة لا تأتي إلا من خلال الألم، وما كتاباتي وبحثي الدائم عن صورة جديدة وغير مطروقة، أو تشكيلي لتجمعات حروفية، إن جاز التعبير، إلا محاولة لتخفيف مساحة الألم الواسعة.

والفجائية في الواقع الإنساني هي القاعدة، كل تاريخنا فجائع وأحزاني وأنهمائي في البحث عن طرق ووسائل وعوالم جديدة هي رغبة حقيقية للتقليل من مساحة الفجائع.

وكما تعرف فإن أسطورة فينيق، الطائر الخارج من الرماد، هي أحد الأساطير التي صارت جزءاً من تشكيلتنا الثقافية والروحية والنفسية، الفناء ربما هذا الفناء الصوفي، هو بقاء أو توحد بصورة أخرى، الولادة تأتي من الموت.

وأنت ترى أننا كمعرب نرى الشهادة هي قمة العطاء الإنساني للأرض، والموت اللذيذ الذي يتقدم منه الإنسان بشكل طوعي، والشاعر الذي يدخل تجربة الألم يحاول أن يضيء الطريق أمام الآخرين، لكي لا يمروا بنفس الألم الذي مر به.

● **كثيراً ما يتجلى البحر في شعرك شخصاً مجرداً من ذاتك، كيف يساكنك أسئلة وتسائله شعراً؟**

لم يعد الشاعر في تصوري ذاك النبي أو العارف أو الرائي، الشاعر انسان بسيط جدا، الشاعر لا يملك شيئا غير كلماته وأحلامه، يجمع الحروف بالحروف والكلمات بالكلمات ويربطها بجملته الأحلام، المتناثرة من الواقع الذي يعيش فيه، فيتكون لديه شكل أطلق عليه اسم الشعر.

### ● ما هي وظيفة الشعر؟

كانك تسألني وما هي وظيفة الحياة، ما هي وظيفة الورد، ما هي وظيفة الموسيقى، ما هي وظيفة الحب؟ نحن نمارس الحياة دون أن نسالها، وإذا كانت الورد وظيفتها تهب العطر والجمال للإنسان، فإن وظيفة الشعر هو نشر الجمال والحب والحرية أمام الكائن البشري لكي تكون الفترة الزمنية جدية بالعيش تليق بأن يواصلها الإنسان.

### ● هل تمارس اللغة عبر قوانينها التي لا يمكن للإنسان التحدث خارجها - فاشية ما على ذاك الشعرية؟

بعض الأحيان... يكون فضاؤك الداخلي أكثر اتساعا من اللغة التي تعتمد، أتذكر النفري الذي قال في ذات موقف (عندما تتسع الرؤيا تضيق العبارة) وقوانين اللغة بالنسبة للشاعر هي نفس قوانين الجاذبية الأرضية التي تمارسها الأرض على الإنسان، بحيث لا يستطيع التخلص منها، إلا بأشكال تخرق هذه الجاذبية.

لا أستطيع التخلص من قوانين اللغة، لا يمكن أن أبعد القواعد أو أكسرهما، ولكنني أستطيع أن ألعب معها، إن أحولها إلى شيء جديد، كلمات قاموسية من الممكن إذا كانت هناك ثمة طزاجة في التجربة من الممكن أن تتحول إلى صور مذهشة غريبة وغير معروفة.

اللغة هي التي تميز الشعب عن شعب آخر، والكلام هو الذي يميز الشاعر عن غيره، طريقة بناء الجملة، التركيب روح الإنسان في الكلمات، طريقة القول كيفية الهمس أو الصراخ.

### ● في هذا السياق ثمة من يدعو إلى التماهي مع اللغة لتصبح مقولة (هايدغر) (أنا ما أقول) معبرة عن أنسنة اللغة، فكلما اقتربت اللغة من التشخيص كلما كان حضور الشاعر فيها عميقا وكثيفا؟

- أتفق مع هايدغر في هذا القول، فالذي يوقفني في تجربة قاسم حداد أو أدونيس أو سليم بركات ليس ما يريدون قوله، إنما في كيفية هذا القول، في اللغة التي استخدموها.

اللغة كائن حي، له حياته وله نفسيته وله طرقه في البحث عن معناه وتأكيد ذاته، الفرق بين الشاعر والآخر، ليس في مستواه الثقافي والتعليمي والمراجع التي يرجع لها، إنما في الخلاصة التي وصل إليها في تجربته الحياتية وحولها إلى كلام إذا ما وقف الإنسان أمامه، يشعر أنه واقف في أقاليم جديدة لم يدخلها من قبل.

أطلق اللغة من داخلك، كأنك تطلق طائرًا من قفص صدرك، اللغة هي فضاؤها غير اللغة في القاموس، واللغة وهي تتداح وتتجاوز وتتصارع مع الصور والايقاعات في فضاءك الداخلي أكثر جمالا من اللغة بعد أن تسورها وتسيجها بما يدعوه البعض بالكتابة، من هنا تراني شخصيا أهتم بالكتابة التي لم أنجزها بعد أكثر من اهتمامي بالمنجز أو الكتابة التي قرأها واحد أو اثنان من الأصدقاء.

### ● لا يمكننا تجاهل انتكاس الواقع السياسي العربي والحضاري والذي يمثل بالتالي خرقا لحلم المثقف، الشاعر

## علي الشرقاوي كيف تواجه هذا الاختراق؟

- هناك مقولة أرددها دائما وهي طريق الألف ميل يبدأ بخطوة، فمادمت بدأت الخطوات، لا تهمني النكسات والعراقيل التي تقف فيريقي، هي بالفعل كثيرة، بعض الأحيان وبسبب انشغالاتي وانهماكي بأحلامي الكثيرة، لا ألاحظ ما يمر أمامي، بالضبط، فأنت إذا كنت مشغولا بقضية أمامك قد تمر على بعض الأشياء ولا تلاحظها.

وإذا كان المثقف واعيا لما يجري حوله وما يراه أمامه من انتكاسات، لا أظن هذه الانتكاسات قادرة على منعه من الأحلام، أنا أواجه كل الاحباطات بالحلم، أواجه كل الانتكاسات بالمزيد من التشبث بجذور الكلمات. قد لا أستطيع التغيير، قد لا أملك القوة السياسية في تطوير أو تثوير الواقع، ولكن الحلم بواقع أفضل وحياة أكثر جمالا لا يغادرني، من هنا إذا التفت إلى الوراء انتكس، أو يصيبني اليأس والاحباط من الكوارث التي تلاحقني، لا أفكر كثيرا في الذي مضى، أفكر دائما بما هو آت، الأوقات الجميلة، كما يقول ناظم حكمت، لم تات بعد وإذا لم أصلها، لا يزعمني ذلك، يكفيني حاولت أن أمارس أحلامي.

● ألا ترى أن ما وراء الصدمة التي أنتجتها حركية الواقع العربي حكمت على الشاعرين الانتحراف عن النموذج المثالي للطموح الشعري؟ وإلى أي مدى يدعو ذلك للتغيير في أدوائك؟

- ربما الصدمة التي تحدثت عنها استطاعت أن تؤثر على غيري من الشعراء والفنانين بسبب من كونهم عاشوا وشاهدوا انهيار المدن الفاضلة التي توهموا بها. شخصيا لست موهوما بالنماذج أو

بالمدن الفاضلة أو الشخصيات التي كانت عملاقة فتقرمت، ولست معنيا بالذين يطرحون الوهم ثم يصدقونه وبعدها يصابون بالاحباط بسبب سقوط وهمهم. الحضارات والدول والنظريات كلها تمر بنفس مراحل الانسان العمرية، طفولة، صبا، مراهقة، رجولة، كهولة، ثم تموت.

أنا معني بالحلم الانساني، الحلم الذي يخترق الأزمنة والأمكنة، الحلم الذي هو كالأسطورة، خارج الزمن، لا يتأثر بالتغيرات والتطورات، لذلك أتعامل مع كلماتي كما يتعامل الطفل مع أدواته، أكسر الكلمات، أفتحها، أغيرها أجمعها مع كلمات أخرى، أحاول أن أعيدها إلى طفولتها.

العب بالشعر لا أكثرث بالأصوات في الخارج، من يملك في لحظات الكتابة الكون بمجراته ونجومه وسديمه، هل يهتم لتفاهات اليومي والعادي والمكرر.

● ينزع الشعراء للمسألة الشعرية للأسطورة وكثيرا ما تقودهم هذه المسألة إلى مآزق إبداعية من مثل طغيان الرطانة الميثولوجية والبلادة الفنية، وبالتالي تغدو الأسطورة في الشعر إما حنيئا ميتا فيزيقيا أو موازاة للحبوية الإبداعية - كيف تحدد علاقة قصيدتك بالأسطورة خصوصا أننا نلاحظ انهماكك المدهش بأجواء الأسطورة؟

- الماضي شيء مضى، وأنا أتعامل مع الحاضر لأنني ابن الحاضر، ومهما حاولت أن ابتعد عنه، سيظل حاضرا، البحر في الشعر (ميتافيزيقيا) لو حاولت أن تعلمه لن تجده غير أوكسجين وهيدروجين وجزيئات أملاح، الورد في الشعر ميتافيزيقيا لو حاولت أن تقرأها علميا، فأنت لن تجد إلا أوراق محتوية على تلغ ومياسم. شخصيا أرى أن كل ما هو يتعامل مع

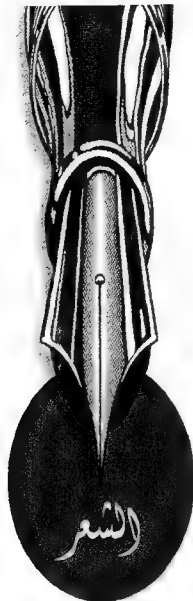
بداياتنا هو شكل من أشكال النضال ضد الاستعمار والهيمنة بشتى أشكالها، علمنا معنى الالتزام السياسي والاجتماعي والثقافي في جميع قضايانا المصيرية، أي أن السياسي في تجربتنا كان هو الطاغى، وهو السيد. أما الشعر فهو التابع، وفي غمار تجربة الكتابة اكتشفنا أن السياسة جزء من الحياة وليست كل الحياة، إن الشعر هو الحياة بشكلها الأرقى، هو الفضاء اللانهائي، من هنا تحولت السياسة التي كانت هي الحل، إلى جزء أو موضوع من مواضيع الشعر.

لذلك نرى بعض التجارب الصارخة سياسيا، تحولت إلى مواد للاستهلاك السياسي والذي يتغير مع تغيرات المرحلة، الشعر الذي يحمل صوتا سياسيا أكثر من الجانب الفني، هو عرضة للدخول إلى المتحف.

الروح، له علاقة بشكل أو بآخر مع الميتافيزيقيا، والشعر في واقعه، كما قلت في أماكن أخرى، هو لعبة روحية، لن تكتب، معناه أن روحك تلعب، واللعب بالنسبة للشعراء الذين يحافظون على الطفل في داخلهم ليس وسيلة لإضاعة الوقت كما يفعل الكبار، اللعب هو غاية في ذاته ولذاته. كل صورة شعرية مدهشة وغريبة تتحول إلى شيء أسطوري، وتحولات الصورة الغريبة في شعرنا الجديد، هي محاول للاقتراب أكثر من الصورة المغايرة غير القابلة للفناء.

● يبرز في تجربتك الشعرية الالتزام الحميمي بالقضايا القومية كدراما شعرية، كيف تنظر إلى أدبية هكذا خطاب بعدما تراخت قضيتته إلى ما ليس تلميح القصائد؟

الشعر الملتزم كما كنا ننظر إليه في



■ ثلاثة تمرينات لرتق الفراغ

بوجمعة العوفي

■ نذرة

سعاد الكواري

# ثلاثة تحريينات لـ"الرتق الفراعنة"

• بوجمعة العوفي (في اتجاه ملامح المدينة والطفولة والأم)

القمريين الأول:

أ- نص المدينة  
يتعمد هذا النص مع صوت سركون بولص في ديوانه:  
«الوصول إلى مدينة أين» والمقاطع الواردة بين  
مزدوجتين  
هي لصوته العميق

مسبوفا  
كعادته  
بزوجة الغبار  
أشروجهما الحجري  
لبعض وساوسه  
ثبني للباطن شفق الرعدة  
في احتجاجها الأخير!

بنصال مشحوة  
هبط المؤرخون إلى قاعدة الأسرة  
حيث قلبها المعدني  
يتوسد غريته  
يتوسط سيرة الندماء

والمبشرين بزمان الشهوات  
وما يتخشب خلف الكلام  
ورجعه



سوى هذا الشرخ الذي سيتسع  
للمزيد من القادمين!  
بعد المادبة  
صعد المحاربون بأشلائهم  
وحول مواثد عالية، مطهرة بالملح  
جلس الحكماء يلقنون العميان  
لغة الإشارات!

«غبار مقبل تهتز له الأوراق ولكن لا مهرب»  
نُضِجَتْ  
بين الحروف ومنبتها  
الأسبابُ  
لاحت شروط الكارثة  
شرع الحفارون، بحبال مسحورة،  
في اختبار طقوس النزول  
تغص الأرض بغيلائها  
والفاكهة  
تلاحقها الشهقة  
فلنهيء!  
لمقام الريبة، أغنية الهدم  
ولما تبقى  
من حطب الجليسة  
مصرقة النسيان، وشاهدة  
نكتب فوقها:

هنا  
كان بوسع مدينة أن  
تُشيد وجهها أن تُنحت  
من صخرة الحلم وتعبر  
خوفها إلى ما دون  
الحروب الصغيرة والخطب!  
كيف أفجر أوردة الصمت؟  
كيف أمجج عطر الذبيحة  
يا سر كون؟  
«سافر حتى يتصاعد الدخان من البوصلة»

قد يكفي لاستمالة المنحدر أن

الفراغ؟  
أن أشدّ يرق الغيمة كي  
لا يسقط خارج تاريخه  
الشخصي؟  
أن أفقت الواجب من رائحة  
الطين على غير مناقير  
الغرياء؟  
أو أهرب بالمرّة ما سيكونه  
خبل الموج في زبد  
الكلمات؟

هل تكفي «خضخضة» واحدة  
حقاً لإزالة ما تجمّع في قعر الأنية  
من شبّهات؟  
في الداخل  
يحصل تصريف لشكل الفقد فقط،  
أما وجهها الخالص فيعتليه  
شroud المكان!

«تبني العودة قبرها بشاقول  
الفرار، تجد  
الصرخة نفسها وحيدة، إنه  
يعود مراراً إلى نفس المكان»  
جدير  
بالصرخة  
أن تتعمق  
أكثر،  
أن  
تتشرب لوعتها  
كي تبلغ شرط الحقيقة فيك  
جدير  
بالنشيد  
كذلك  
أن  
يعود  
إلى

الأرض!  
«أعرف أن الشمس غدا، ستأتي  
مسحورة  
بالنوافذ وتعيد إلي حصتي من  
الذهب»

يُوصلني  
هذا الشفق إليك، أولاً  
يُوصلني؟ عند  
المدخل، ساطبُ جُرّاحي  
باسمي  
المجذوع، أعضائي المسروقة  
من  
غُرف التبريد، بالحبّ الممنوح  
سُدَى  
وبكل الوقت الضائع في مدن  
الانتظار!

غدا  
ساواخي الشرخ  
مع صيغته  
وأجمل غروبك أكثر  
حتى يتعقّب شمسهُ  
من سيصعد لاحقاً، من جوف  
الحريق!

«غدا  
سيعلو الهتاف والتصفيق  
لكن الخطيب لن يبلغ المنصة»  
(يليه نص الطفولة)

\* شاعر وكاتب من المغرب  
(\*) النص الأول من ثلاثية شعرية طويلة

# شجرة

● شعر: سعاد الكواري / قطر

أسقي لصوص الحلم من دمي..  
 وأنفاس المرايا تختفي تحتي..  
 وهذا النور يلوي هيبة المجهول..  
 أسقي ليلتي بليلة أخرى..  
 تناجي سدرة الأشكال مرات عديدة..  
 وأجري كالعويل بين أضواء الأغاني..  
 وحشة تبني حدودا للوجع..  
 من ألف عام ترتمي..  
 على طفولة النخيل أيها الصدى..  
 لتدعوني كواكب العيون..  
 زهرتان تغرقان في بحيرة ندية..  
 ورؤية قديمة لهذا المختبىء..

في كواليس المحن..

× × ×

يدندن الغياب ينحني ليجمع..  
المناديل التي غطت سحابة وحيدة..  
وأنت منسيٌّ فلا تجري كخيل..  
تستغيث الريح..  
وجهك المحطم الذي يذوب كالندى..  
على قصائدي..  
يذوب حتى آخر الحدود..  
يا زند الصحن..  
كوني يديّ كي أكون شعلة..  
مركونة عند القصور الخالية..  
وأحرق الأصابع التي تشدني..  
إلى كهوف ظني..  
كي أعلق الشموع عند بابها..  
وأدخل الغبار..  
شفرة مرفوضة..  
تغيب في عرس المدى..

١٩٩٧/٧/٦ م



■ أبو نواس

أحمد السقاف

■ د. علي الباز

علي عبدالفتاح

■ لوركا

بهيجة مصري إيلبي

# أبو نواس

• بقلم: أحمد السقاف

أبو نواس الحسن بن هانئ، ويكنى أبا علي ولد في الأهواز سنة 139 هـ ومات ببغداد سنة 195 هـ وكان أبوه من جند مروان بن محمد من دمشق أصله من قبيلة حكم إحدى القبائل اليمنية وقد قدم أبوه إلى الأهواز مع جند مروان بن محمد الذين عسكروا في الأهواز فأحب عربية أهوازية اسمها جلبان وتزوجها فولدت له أبا نواس وأخويه أبا محمد وأبا معاذ، ولما مات والدهم كان أبو نواس صغيراً فنقلته أمه إلى البصرة خوفاً عليه من الضياع، وأدخلته الكتاب؛ ثم لزم والبة بن الحباب الشاعر المعروف وبعده لزم خلف الأحمر فذاع صيته، وانتقل من البصرة إلى الكوفة ومن الكوفة إلى بغداد، وكان متعصباً للقطائين الذين ينتسب إليهم، وقد عرف بالذكاء وسرعة البديهة والفكامة والظرف والكرم؛ يقول عنه عبدالله بن المعتز في كتابه طبقات

يبدع في وصفها أيما إبداع، ويذكر نداماه ويصفهم بالأصالة والنجابة، وقد قيل إنه قالها وهو في مصر ضيفا على واليها الخصب، وأضافوا أنه خرج من مجلس الوالي لقضاء حاجة ومعه من يده على المكان المخصص لذلك؛ فهاجت قريحته وقال لمن معه اكتب على الجدار كيلا أنسى ما في خاطري الآن فأخذ هذا فحمة وصار يكتب وأبو نواس يملئ عليه حتى أتم هذه القصيدة:-

يا شقيق النفس من حَكَم  
نَمَتَ عن ليلى ولم أُنَم (1)  
فاسقني الخمر التي اخْتَمَرْتُ  
بَخْمَارِ الشَّيْبِ فِي الرَّحِمِ (2)  
ثُمَّ انْصَبَّ الشُّبَابُ لَهَا  
بعدما جَارَتْ مَذَى الْهَرَمِ (3)  
فهو لليوم الذي بَزَلْتُ  
وهي تَرْبُ الدَّهْرِ فِي الْقَدَمِ (4)  
عُثِّقْتُ حَتَّى لَوْ انْصَلَّتْ  
بِلَسَانِ نَاطِقٍ وَفَمٍ  
لَا حَتَبْتُ فِي الْقَوْمِ مَائِلَةً  
ثم قِصَّتْ قِصَّةَ الْأُمَمِ (5)  
فَسَرَعَتْهَا بِالْمَزَاجِ يَدُ  
خَلَقْتُ لِحَاكِسٍ وَالْقَلَمِ  
في ندامي سَكَادَةَ نَجِبٍ  
أَخْذُوا اللَّذَاتِ مِنْ أَمَمٍ  
فَتَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِهِمْ  
كَتَمَشِي الْبُرِّ فِي السَّقَمِ  
فَعَلَّتْ فِي الْبَيْتِ إِذْ مُزِجَتْ  
مِثْلَ فَعْلِ الصُّبْحِ فِي الظُّلَمِ  
فَاهْتَدَى سَارِي الظَّلَامِ بِهَا  
كَاهْتِدَاءِ السُّقْرِ بِالْعَلَمِ (6)  
ومن أخبار هذا الشاعر المبدع أنه عوتب لعدم مدحه علي بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب فقال والله ما تركت ذلك إلا إجلالا

الشعراء «كان أبو نواس عالما فقيها عارفا بالأحكام والفن بغيرا بالاختلاف صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه وقد تآدب بالبصرة وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين»، ولقب الحسن بن هانئ بابي نواس لضفيرتين كانتا تنوسان على عاتقيه؛ تشبها بأحد ملوك حمير.

وقد سقط كثير ممن كتبوا عن هذا الشاعر الفنان فيما لفته المتحاملون عليه؛ فنسبوا إليه ما ليس فيه، ونسبوا إلى أمه ما لا يقبله التأمل الحاذق؛ فهي قد انصرفت. كما يقول هؤلاء: إلى الاستهتار والمجون وأسلمت ولدها وهو صغير إلى بعض الخلفاء المهتكين، وإنه لعمري افتراء لا يقوم على أساس؛ فلو كانت قد ارتضت لنفسها الرذيلة لما تركت الأهواز وقدمت به إلى البصرة ليتعلم وتحملت ما تحملت من أجله؛ ليتخرج عالما بالعلوم العربية كافة ويثير اهتمام الشعراء والأدباء في البصرة بذكائه، وعلمه ونبوغه؛ وكان والبة بن الحبيب ممن أعجب بنبوغ أبي نواس؛ فنصحه بالخروج إلى الكوفة، ثم شجعه على ترك الكوفة والاستقرار في عاصمة الخلافة بغداد، ولعل تعصبه للخلافة العربية في شخص محمد الأمين قد حمل أنصار المأمون على النيل من سلوكه والافتراء على شعره بالدس والتلفيق، وقد برأه عبدالله بن المعتز مما لفته الملقون؛ أما ما قاله في الخمرة والغزل بالذكر فإنه لا يعدو كونه مجازة لشعراء عصره وإظهار اقتداره على التفوق في هذين الغرضين وقد كان له ما أراد.

وها هو يصف الخمرة التي شربها، و



للقامه وأنشد في الحال :-

قيل لي أنت أحسن الناس طراً  
في فنون من المقال النيسيه  
لك من جسد القريض مدح  
يُثَمِر الدُر في يدي مُجْتَبِيهِ (7)  
فعلا ما تركت مدح ابن موسى  
والخصال التي تجمعن فيه  
قلت لا أستطيع مدح إمام  
كان جبريل خادماً لأبيه  
وله يتغزل :-

نُضِتْ عنها القميصَ لصب ماء  
قَوْرَه خَدَهَا قَرطُ الحَياءِ  
وقابلت النسيم وقد تعرت  
بمعتمد أرق من الهواءِ  
ومدّت راحة كالماء منها  
إلى ماء مُعَدّ في إناءِ  
فلما أن قضت وطراً وممت  
على عَجَل لتأخذ بالرداءِ (8)  
رأت شخص الرقيب على التداني  
فأسبكت الظلام على الضياءِ  
فغاب الصبح منها تحت ليل  
وظل الماء يقطر فوق ماء  
فسبحان الإله وقد براها  
كاخس من يكون من النساءِ  
وله في الغزل تحت عنوان مزاج :

أيا مَنْ وجّههُ الدّاح  
وفي مئزره الماخ (10)  
ومَنْ سَقِيَا ثنياه  
إذا استسقيته الرّاح  
ويا مَنْ هو ثقبناح  
إذا لم يك ثقبناح  
أمالي منك يا ظالم  
إلا الآء والآخ (11)  
ولحظ صائب الأسهم للمهجة جراح  
أما حان؟ بلى قد حان  
لسوئك تسرتناح  
ولكنك إنسان بما أكره مزاح

ومن أخباره أن الرشيد أواخر أيامه تغير  
عليه بعد أن لفق له الحاسدون مالفقوا؛  
فحبسه، ولما ولي محمد الأمين الخلافة  
جرى ذكره في المجلس فقال الأمين ليس  
عليه باس؛ فبلغ ذلك أبا نواس؛ فقال هذه  
الآيات ويعث بها إلى الأمين :-

أرقت وطار عن عيني النعاسُ  
ونام السامرون ولم يواسوا  
أمن الله قيد ملكت ملكا  
عليك من التقي فيه لباسُ  
ووجهك يستهل به فيحيا  
به في كل ناحية أناس  
كان الخلق ركب فيه روح  
له جسد وأنت عليه رأسُ  
تُساس من السماء بكل يسر  
فأنت به تسوس كما تُساسُ  
فديك إن عمر السجن باسُ  
وقد أرسلت ليس عليك باسُ  
فلما قرأها الأمين قال صدق والله علي  
به؛ فجئ به في الليل ولما دخل أنشد الأمين  
هذه الآيات :-

مرحبا مرحبا بخير إمام  
صبيغ من جوهر النبوة بَحْنَا  
يا أمين الإله يكلوك الله  
مقيما وظاعنا أين سرتنا  
إنما الأرض كلهها لك دارُ  
فلك الله صاحبا حيث كنتنا  
يا شببيه المهدي جوداً وبذلاً  
وشبية المنصور هدياً وسمتاً  
فخلع عليه وأجازة وحمله؛ فلم يخرج  
ومعه من المال شيء إلا الخلعة والركب  
وفرق المال جميعه على الخدم؛ وهذا شأن  
أبي نواس فقد كان لا يدخر شيئاً ومات  
فقيراً، وقال يمدح العباس بن عبيد الله بن  
أبي جعفر المنصور من قصيدة:  
أيها المنكأب عن عُقره  
لست من ليلي ولا سَمِرِه (12)

هذه القصيدة؛ فطرب الناس وردوها معه:

إِلَهْنَا مَا أَغْبَذَكَ  
مَا لِيكَ كَلَّ مَنْ مَلَكَ  
لَبَّيْكَ قَدْ لَبَّيْتُكَ  
لَبَّيْكَ إِنَّ الْحَمْدَ لَكَ  
وَالْمُلْكُ لَاشْـمُـرِيكَ لَكَ  
وَاللَّيْلُ لَمَّا أَنْ حَلَكَ  
وَالسَّابِحَاتُ فِي الْفَلَكَ  
عَلَى مَجَارِي الْمُنَسَّكَ (18)  
مَا خَابَ عَبْدُ أَمْلَكَ  
أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَلَكَ  
لَوْلَاكَ يَا رَبَّ هَلَّكَ  
كُلُّ نَبِيٍّ وَمَلَكَ  
وَكُلُّ مَنْ أَهْلَ لَكَ  
سَبَّحَ أُولَئِكَ  
يَا مَخْطُئًا مَا أَغْفَلَكَ  
عَبَّجَلْ وَبَادِرْ أَجَلَكَ  
وَأَخْشَتُمْ بِخَيْرِ عَمَلِكَ  
لَبَّيْكَ إِنَّ الْمُلْكَ لَكَ  
وَالْحَمْدُ وَالْتَّغْمَةُ لَكَ  
وَالْعِزُّ لَاشْـمُـرِيكَ لَكَ  
وَقَالَ فِي مَحْبُوبَتِهِ جَنَّانٌ مَلَمَحًا غَيْرَ

مصرح:

مَنْ سَبَّحَنِي مِنْ ثَقِيفٍ  
فَإِنِّي لَنْ أَسْبَحَهُ  
أَبَحْتُ عَرْضِي ثَقِيفًا  
وَأَطَمْتُ خُدَيَّ وَضْرِيهِ  
وَكُفَيْفٌ يُنْكِرُ هَذَا  
وَفِيهِمْ لِي أَحَبُّهُ  
لَا وَسْـمَعَنْ بِحُلْمِي  
عَبْدُ الْحَبِيبِ وَكَلْبُهُ  
وَلَا أَكْسُونٌ كَمَنْ لَمْ  
يُوسِعْ لِمَوْلَاهُ قَلْبَهُ  
فَقَامَ يَدْعُو عَلَيْهِ  
وَيَجْعَلُ اللَّهُ حَسْبَهُ  
وَقَالَ يَصِفُ مَحْبُوبَتَهُ:

لَا أَدُودَ الطَّيْرِ عَنْ شَجَرٍ  
قَدْ بَلَوْتُ الْمَرْءَ مِنْ ثَمَرِهِ  
فَاتَّصَلَ إِنْ كُنْتُ مَتَّصِلًا  
بِقَوَى مِنْ أَنْتَ مِنْ وَطَرِهِ  
خَابَ مَنْ أَسْرَى إِلَى بَلَدٍ  
غَيْرَ مَعْلُومٍ مَدَى سَفَرِهِ  
وَسَدَّتْهُ ثَنَى سَاعِدِهِ  
سِنَّةً حَلَّتْ إِلَى شُقْرِهِ (13)  
فَامْضِ لَا تَمُنْ عَلَيَّ يَدَا  
مَنْكَ الْمَعْرُوفُ مِنْ كَدَرِهِ  
فَسَأَلْ عَنْ ثَوءِ ثَوْمَلُهُ  
حَسْبُكَ الْعَبَّاسُ مِنْ مَطَرِهِ  
كَصِيفٍ لَا يُدْنِيكَ مِنْ أَمَلٍ  
مَنْ رَسُولُ اللَّهِ مِنْ نُفَرِهِ (14)  
مَلِكٌ قُلُوبَ الشَّعْبِ بَيْتُهُ لَهُ  
لَمْ تَقْعُ عَيْنٌ عَلَى خَطَرِهِ (15)  
وَإِذَا مَجَّ الْقَنَا عَاقِبًا  
وَتَرَاءَى الْمَوْتُ فِي صُورِهِ  
رَاحَ فِي ثَنِيٍّ مُفَاضَتِهِ  
أَسَدٌ يُرْمِي شَبَابَ قَلْبِهِ (16)  
تَتَابَعَى الطَّيْرِ غِدْوَتُهُ  
ثَقَّةً بِالشَّعْبِ مِنْ جَرِّهِ (17)  
وَتَرَى السَّادَاتُ مَثَالَةً  
لِسَلِيلِ الشَّمْسِ مِنْ قَمَرِهِ  
وَكَرِيمِ الْخِيَالِ مِنْ يَمَنِ  
وَكَسْرِيمِ الْعَمِّ مِنْ مُهْرِهِ  
وَكَانَ لِأَبِي نَوَاسٍ مَعشُوقَاتُ كَثِيرَاتٍ  
تَنْقُلُ بَيْنَهُنَّ غَيْرَ أَنْ حَبَهُ لَجَنَانٌ جَارِيَةٌ أَحَدُ  
الثَّقَفِيِّينَ كَانَ حُبًّا مَتَمِيزًا وَلَا شَكَّ أَنَّهَا  
جَدِيرَةٌ بِذَلِكَ الْحُبِّ فِيهِ حُلُوةٌ جَمِيلَةٌ أَدْبِيَّةٌ  
مُثَقَّفَةٌ قَالَ عَنْهَا أَصْحَابُهَا أَنَّهَا ظَرِيفَةٌ ذَاتُ  
جَمَالٍ أَخَذَتْ تَعْرِفُ الْأَخْبَارَ وَتُرْوِي  
الْأَشْعَارَ وَقَدْ أَجْمَعَ الْكَثِيرُونَ عَلَى أَنَّ حَبَهُ  
لَهَا يَفُوقُ أَيَّ حُبٍّ رِبَطُهُ بِأَمْرَاءَ قَبْلُهَا، وَلَمَّا  
حَجَّتْ جَنَّانٌ خَرَجَ أَبُو نَوَاسٍ لِلْحَجِّ لِيَمْتَعَ  
نَظَرَهُ بِهَا وَهِيَ تُوْدِي مَنَاسِكَ الْحَجِّ، وَقَدْ  
طَافَ بَيْنَ الصَّفَا وَالْمَرْوَةِ وَهُوَ يَرِدُّ أَبْيَاتَ

وله وقد فاز بموعد من الحبيبة:  
غزالاً به فُتِرَ وفيه تأنثٌ  
وأحسن مخلوق وأجمل من مشى  
أقول يوماً وقد شقني الهوى  
أطلت عذابي فك ياخير من نشأ  
فقال: ألمّا يأن أن تُترك الصبا  
ومالك يا هذا ومالي وما تشاء؟  
فقلت له: أقصر عن اليوم سيدي  
فمن ذا يطيق الصبر عن مشبه الرأس  
أرى لك وجها فتت القلب حسنة  
به ينجلي كربى وقد ينجلي الغشا  
انقستني إن قلت إني أحبك  
ولا ذنب لي إن كان في الناس قد فشا  
كتمت الهوى حتى أضر بمهجتي  
وكان الهوى طفلاً صغيراً فقد نشأ  
فرق لي المولى ففُتِرَ بموعد  
وقال: انتظرنى قبل مقبل العشا  
ومن خمريات أبي نواس هذه القصيدة  
الجميلة التي اختتمها بالاستقفار  
وطلب العفو من رب العباد وبهذا  
يتجلى إيمان هذا الشاعر العظيم: (6)  
وفتية كمصابيح الدجى عُذِرَ  
شَمَّ الأنوف من الصيد المصاليثِ  
صالوا على الدهر بالله الذي وُكِّلوا  
فليس حبْلهم منه بمَبْتُوتِ (27)  
دار الزمان بأفلاك السعود لهم  
وعاج يحنو عليهم عاطفَ الليثِ (28)  
نادمهم قرقف الإسفط صافية  
مشعولة سُبُت من خمير تكريتِ (29)  
من اللواتي خطبناها على عجل  
لما عَجَجنا بربيات الحوانيتِ  
في فيلقٍ للدجى كاليَمِّ مَلْطَمِ  
طام يحاربه من هوله النُوتِ (30)  
إذا بكافرة شمْطاء قد بَرَزَتْ  
في رِيٍّ مُخْتَشِعٍ لله زَمِيتِ (31)  
قالت من القوم؟ قلنا من عرفتهم  
من كل سمح بقرط الجودِ منعوتِ

هذا مَسْقَالٌ سَمِجٌ  
عليك فسيه خَرَجٌ  
تَقْتَلَنِي ظِلْمًا وَلَمْ  
تُثْبِتْ عَلَيَّ الْحِجَجُ  
أنت غَزَالٌ مُنَجِّجٌ  
به يتيسر الغنَجُ (19)  
قالوا: فصفه قلت في  
الجبهة منه بَرَجُ (20)  
قالوا: فزِدْ قِلْتُ: وفي  
الوجنة منه بَهَجُ (21)  
قالوا: فزِدْ قلت: وفي  
العيين منه دَعَجُ (22)  
قالوا: فزِدْ قلت وفي  
الأسنان منه قُلْجُ (23)  
قالوا: فزِدْ قلت وفي  
الكشخين منه دَمِجُ (24)  
قالوا: فزِدْ قلت لهم  
أكثر من ذا سَمِجُ  
وقال في جنان:  
وأخي حفاظ ماجد  
حلوا الشمائل غير لاج  
ناديئته والليل قَدُ  
أودى بسطان الصباح  
يا صاح أشكو حُلوة العيبِ  
نن جائلة الوشاحِ (25)  
فيها افتضحت وحبها  
في الناس يسعى بافتضاحي  
«ولها ولذنب لها  
لحظ كاطراف الرماح  
في القلب يجرح دائماً  
فالقلب مجروح النواحي،  
أجنان جارية المهذب  
بالفضائل والسماح  
مالي ولم أك باذلاً  
وداً ولا فيكم سماحي  
فبخلت أنت وليس أهـ  
لك من قبيلك بالشحاح

حلُّوا بدارِكِ مجتازين فإغتنمي  
 بَدَلُ الكرامِ وقولي كيف ما شئتِ  
 فقد ظفرتِ بصفو العيش غانمة  
 كسُفْنِ داوُدَ من أسلاكِ جالوتِ  
 فأخشي بريحهم في ظل مكرمة  
 حسنتي إذا ارتحلوا عن داركم مسوتي  
 قالت: فعندي الذي تبغون فانظروا  
 عند الصبح فقلنا بل بها إيتي  
 هي الصبحُ تُحيلُ الليلَ صفوئها  
 إذا رمتِ بشارٍ كاليلِوا قيتِ  
 رمي الملائكة الرصاصَ إذ رجمتِ  
 في الليل بالنجم مُرادَ العفاريتِ  
 فاقبلت كضياء الشمس نازعة  
 في الكاس من بين دامي الخصرِ منكوتِ (32)  
 قلنا لها: كم لها في الدن مُدٌ حُجبتِ  
 قالت قد أخذتُ من عهد طالوتِ  
 كانت مخبأة في الدن قد عتستِ  
 في الأرض مسددةً في بطنِ تابوتِ  
 فقد أتيتم بها في كنه مغدنها  
 فحاذروا أخذها في الكاس بالقوتِ (33)  
 تُهدي إلى الشرب طيباً عند تكهتها  
 كنفع مسك فتبيق الفار مفتوتِ  
 كأنها بزلال المزن إذ مُنِجَتِ  
 شبيباً كدر علي ديباج ياقوتِ  
 يديرها قمرٌ في طرفه حور  
 كأنما اشتق منه سحرها روتِ  
 وعندنا ضاربٌ يشدو فيطربنا  
 يا دارَ هند بذات الجوزِ حُييتِ  
 إليه الحافظُ نُفني أعنتُها  
 فلو ترأنا إليه كالمبا هيتِ (35)  
 من أهل هيتِ سخي الجبرم ذي أدب  
 له أقول مزاحاً هاتِ ياهيتي (36)  
 فينبري بفصيح اللحن عن نغم  
 مثقفات فصيحَاتِ بتثبيتِ  
 حسنتي إذا قللك الأوتار داربنا  
 مع الطبول ظللنا كالسبب ابيتِ (37)  
 فزنا بها في حديقَاتِ ملقفة  
 بالرند والطلح والرمانِ والثوتِ (38)

ثُلْهِيكَ أَطْيَارُهَا عَنْ كُلِّ مُنْهِيَّة  
 إِذَا تُرُئِمُ فِي تَرْجَمَيْعِ تَصَوِّيتِ (39)  
 لَمْ يُنَنِّي اللَّهُوَ عَنْ غَشِيَانِ مَوْرِدِهَا  
 وَلَمْ أَكُنْ عَنْ دَوَاعِيهَا بِصَمِيَّتِ (40)  
 حَتَّى إِذَا الشَّيْبُ فَاجَانِي بَطْلَعَتْهُ  
 أَقْبِحُ بَطْلَعَةَ شَيْبٍ غَيْرِ مَبْخُوتِ  
 عِنْدَ الْغَوَانِي إِذَا أَبْصَرْنَ طَلْعَ كُنْهَ  
 أَذْنُ بِالصَّرْمِ مِنْ وَدٍّ وَتَشْتَمِيَّتِ (41)  
 فَعُذْتُ دُمْتُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ خُطَلِ  
 وَمِنْ إِضْمَاعَةِ مَكْتُوبِ الْمَوَاقِيَّتِ  
 أَدْعُوكَ سَبْحَانَكَ اللَّهُمَّ فَاغْفِرْ لِي  
 عَفْوَتِ يَا ذَا الْعَلَى عَنْ صَاحِبِ الْحَوْتِ (42)

- (1) حكم: قبيلة في اليمن ينتسب إليها الشاعر
- (2) اختمرت: لبست الخمار، وخمارها قدمها فهي معتقة.
- (3) انصات: أقبل، وجازت: تخطت
- (4) بزلت: ثقب أناؤها
- (5) احتببت: جمعت ظهرها وساقها بقماش
- (6) السفر: المسافرين، العلم: ما ينصب في الطريق يهتدي به المسافرون
- (7) مجتبيه: من اختاره وفضله على غيره.
- (8) الوطر: الحاجة، لتأخذ بالرداء أو لتأخذ الرداء سيان
- (9) أسبلت: أرخت والمقصود أنها غطت جسمها بشعرها.
- (10) الداح: النقش فقد يكون مخضوباً بالحناء، والماح: الصفرة.
- (11) الآء: الزجر والآح كذلك.
- (12) المنتاب: من يقصد القوم في حاجة. عن عفره: عن قوة وبأس، وليس عن ضعف.
- (13) السنة: النوم الخفيف. الشفر: أصل منبت شعر الجفون
- (14) عابوا عليه هذا البيت فالممدوح من
- (15) على خطره: على عدله، على مثله.
- (16) المفاضة: الدرع، يلبس الواحدة فوق الأخرى لذلك قال في ثنيي مفاضته، والشبا مفردة شبة وهي حد كل شيء، والمقصود أنه أسد ذو أظفار حادة.
- (17) تتأبى: تنتظر، غدوته: خروجه مبكراً للملاقاة الأعداء.
- (18) مجاري المنسلك: المنسلك أفلاك هذه الكواكب ومجاريها طرقها.
- (19) الفنج: بفتح الأول والثاني: الدلال.
- (20) البرج: بفتح الأول والثاني اتساع ما بين الحاجبين.
- (21) البهج: الحسن والجمال
- (22) الدعج: اشتداد سواد العين مع الاتساع وصاحبها أدعج.
- (23) الفلج: التباعد بين الأسنان
- (24) الدمج: التماسق في الكشفين، والكشف أحد جانبي الجسم.
- (25) جائلة الوشاح: الوشاح ما تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها وهو يحمل ما ثبت فيه من مجوهرات وجائلة الوشاح: يصفها بالرشاقة.
- (26) المصاليات: الشجعان، والصيد ذوا

(27) حبلهم موصول باللهو؛ فهو غير مبتوت أي غير مقطوع.

(28) عاج؛ مال وعطف؛ الليت؛ العنق

(29) القرقف؛ الخمر، الاسفنت الطيبة الرائحة المشمولة الباردة وسميت مشمولة كما يقال لأنها تجمع شمل شاربيها.

(30) النوتي؛ البحار، يصف الليل بالبحر في الليلة المظلمة.

(31) زميت؛ الزميت ذو الوقار

(32) المنكوت؛ الملقى على رأسه منكساً.

(33) الكنه؛ أصل الشيء

(34) الشرب؛ بفتح الشين مع الشدة القوم الذين يشربون والقار وعاء المسك.

(35) المبايت؛ المتحIRON من الدهشة.

(36) سخي الجرم؛ عظيم الجسد.

(37) السبابيت؛ مفردها السبب وهو

الرجل الكثير النوم أي أنهم في إصغائهم كالذين استسلموا للنوم.

(38) الرند؛ هو الأس، وقيل هو العود الذي يتبخر به.

(39) الملحية؛ المغنية

(40) غشيان مودها؛ إتيان هذا المكان

الذي وصفه. والصميت الكثير الصمت.

(41) الصرم؛ القطع أي أنهن يقطعن حبل

الود عند رؤية الشيب في الرأس

(42) صاحب الحوت؛ النبي يونس عليه

السلام.

# د. علي الباز

## شاعر الحب والرقعة والحنين

• علي عبد الفتاح

شاعر وأديب ولد في محافظة دمياط ١٩٤١م درس الحقوق في جامعة عين شمس. وبكالوريوس علوم الشرطة. ثم دبلوم القانون العام ودبلوم العلوم الإدارية. ودكتوراه في القانون من جامعة الإسكندرية ١٩٧٨. عمل ضابطاً بالشرطة المصرية وتدرج حتى وصل إلى رتبة لواء شرطة. بعد حصوله على الدكتوراه اشتغل أستاذاً للقانون في كليات الشرطة بمصر والكويت. وأصدر أعمالاً شعرية هي: عيون بنات القاهرة ١٩٦٣... هوامش على دفتر النصر ١٩٦٩... حبيباتي ١٩٧٥... دقائق قلب ١٩٧٩... عندما يبحر القلب ١٩٨١. مسافر في العيون ١٩٨٥... أعطيتك العمر ١٩٩٠... الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٩٣ إلى جانب عشرة مؤلفات أخرى في القانون.

د. علي الباز شاعر غنائي قدم العديد من الأغنيات العاطفية والوطنية التي

ديوانه الأول الذي حمل هذا العنوان  
مباشراً بغنائيات الحب والحلم الجميل.

فيقول منشداً أغنيات الحب:

**الحب حـــــــــــــــــوار أبدي**

**مسا بين عيون وعيون**

**وقلوب من خلف حنين**

**وعقول من فوق ظنون**

**ومشاعر أخرى لا تروى**

**إلا باللهــــــــــــــــمس المجنون**

شغل الشاعر علي الباز فكرة الحب

المحلق... فكرة مجردة من كل نوازع

حسية يحاول من خلالها أن يرى المرأة

في صورة أرق والكون حديقة زاهرة

والحياة لحات من الوجد والأيام تمر

خجلي تدنو أو تنأى ولكنها ناعمة

متفرقة بمشاعر الشوق هامسة بالحنين

تتعذب بين رغبات العاشق وقسوة

الزمان. ويقول لامرأة هي العمر والذات:

**أعطيتك العمر ماذا بعد أعطيه**

**ولم يعد في يدي شيء فأهديه**

**لا تسأليني: أضع العمر؟**

**كيف؟ ومن؟ أتسألين!**

**أأنت لم تضيعيه!!**

واهتم الشاعر في كلماته وعباراته

الرفيعة بمشاعر الحنين والحميمية الدافئة

التي تعبر عن لواعج النفس وأدق أسرارها

فتأتي القصيدة أقرب إلى البوح أو

الاعتراف الناتج عن التأمل الشديد وفي

ذلك تتجه شعرية علي الباز إلى التركيز

على اتجاهين هما: العفوية والبساطة.

ونقصد بذلك أن تكون القصيدة مناسبة

قطعة فنية متوجهة للمشاعر خافقة

الاحاسيس بعيدة عن التعقيد أو الغموض

الفلسفي المبهم. وأيضاً تنهل من نبع

الرومانسية الصافية والسكون المحلق

الذي يأسر ذهن المتلقي ويؤثر في

مشاعره دون الإغراق في تهويمات لا

تغنت بها مطربات شهيرات مثل شادية

وفائزه أحمد وأصالة وكذلك قصائد ذاعت

واحتلت مساحات كبيرة في وجدان

الجمهور ولعل من أهمها قصيدته « حبيب

الاربعاء لفائزه أحمد ، وإن كان د. الباز لا

يولي أهمية كبيرة لأغنياته التي يكتبها

بالعامية إلا إنها اتسمت بالشفافية

الروحية والرقّة الوجدانية وتركت أثراً

عذبا في النفس وتغنت الجماهير بهذه

الأغنيات التي عاشت ومازالت حتى الآن.

نشأ الشاعر في أسرة تحب الأدب

والشعر وتهوى القراءة. كان والده من

رجال التعليم محباً ومتذوقاً للشعر

العربي وأمه تحفظ كثيراً من القصائد التي

اعتادت أن تذكرها في حديثها اليومي .

وقرأ الشاعر من مكتبة والده كثيراً من

كتب الشعر فأقبل على قصائد الشعراء

القدامى والمعاصرين وقد شغف

بالاتجاهات الرومانسية فأحب أعلامها

ومنهم إبراهيم ناجي وعلي محمود طه

وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي وخليل

مطران ومحمود حسن إسماعيل

وغيرهم.

والى جانب هذه التربية الأدبية فان

علي الباز قرأ أيضاً كتب السيرة النبوية

وحفظ القرآن الكريم وأطلع على التاريخ

الإسلامي واتجه إلى الآداب العالمية وتأثر

برواد الرومانسية مثل جوته وشيللي

واليوت وبايرون وشارل بودلير وهوجو

وهمنجواي والفريد دي موسيه ولامرتين

وغيرهم.

كانت بداية التيار الإبداعي للدكتور

علي الباز في ذلك التيار الرومانسي

العذب حين سافر من قريته في دمياط إلى

مدينة القاهرة لتبدأ رحلته مع النغم الحائر

وقد جذبتة إلى جمال نهر النيل وسحر

الضفاف و«عيون بنات القاهرة» فكان



وآخر: أن قلبي في رخاء  
ونفسي في سكون  
وإن ضوضاء العالم لتفني قبل أن تصل  
إلي

كالتغم البعيد يخت على طول المدى  
ثم لا يقع منه في الآذان إلا الصدى  
ويغني علي الباز للبحر أيضا وهوى  
العيون والفتات والنسمة العذراء ولهفة  
الحنين والاقتراب الحقيقي من مشاعر  
الاحتواء والتواصل الوجداني عبر هذا  
الاتجاه الذي أستوحى منه شعراء العالم  
أجمل المعاني والطف العبارات وأرق  
الصور يقول:

أي سرفيك حتى تستبي أحلامنا دليني  
أبحر في كل البلاد بحارها  
والموج ماء واحد التكوين  
والشط لا أدري مفردا  
بالحسن



## دوريات إها

يهمس إنهن لدوني  
والنسمة العذراء  
قلت: فمثلها في كل ثغر  
ما الهوى بضنين  
ماذا لديك لكي تظل قلوبنا  
أسرى لديك بحبها المجنون  
فإذا ابتعدنا عنك — رغم أنوفنا —  
عدنا إليك بلهفة وحنين

أما عن لغة الحنين في شعر د. الباز  
فهي مرتبطة بالميمية أوثق ارتباط في  
اللهفة والشوق والتوق إلى امرأة قد تكون  
من لحم ودم وقد تكون خيالات من  
الأساطير أو رموز لحالات وقضايا  
يصعب التعبير عنها مباشرة وإنما من  
خلال لغة الحنين.

فيما امرأة تسكن دمي  
تعالني أمام الجميع ومري

تجدي ولا تضيف شيئا للصورة  
الشعرية. وقد ظهر هذا الاتجاه في فرنسا  
1830 متأثرا بشعراء البحيرية الإنجليز  
وهم وردزورث وكسولريدج وسوفي  
وهؤلاء الشعراء قد عاشوا في منطقة  
البحيرات شمال غرب إنجلترا حيث البيئة  
الطبيعية الخلابة والضفاف والسحر  
الأنيق والصور الشاعرة الغريبة وانطلقوا  
من أحضان الطبيعة وكتبوا أروع قصائد  
الحنين والحميمية ونلاحظ أيضا أن  
الشاعر هوجو كتب هذا النوع من الشعر  
في بداياته ويقول:

آه من هذا البحر المزدوج  
يمر الزمان والمكان  
السفينة البشرية دوما تعبره  
في الغدو والرواح  
أردت أن أسبر غوره  
متلمسا منه الزمان.. أنظر فيه  
وأنبش ما به وأثقب باحثا في الطيات  
علني أحمل إليكم بعض ثرواته العجايب  
وأخبركم عن مجراه  
أمن الصخر هو أم من الأوحال؟

لقد وفق شعراء الرومانسية في تشكيل  
قصائدهم بسلاسة ودهشة فكانت أقرب  
إلى الطبيعة وبساطتها والغناء الروحي  
المنبعث من كيان شاعر يطمح إلى عبور ما  
فوق الواقع وما وراء هذي الظواهر الماثلة  
أمام العيون. لذلك تنساب القصيدة ناعمة  
هادئة شجية المعنى تنبض على صفحاتها  
ألوانا من الصور وأشجانا من الأفكار  
والخواطر. ويقول د. علي الباز لحبيته:

البحر والعمر والتذكر والزبد  
وشاطيء أنت يدنو ثم يبتعد  
إني أنا شاعر الحب الذي غزلت  
يداه مالا استتبني للغرام يد  
كحلت عينيك من شعري فلا أجد  
بعدي سيأتي ولا قلبي أتى أجد

أنا الآن أرجوك يا امرأة  
في عروقي وفي ... وفي الشعر تجري  
فألهمتني كل ما قد كتبت  
وما قد تجرعت حلوي ومرى

والحنين قدرة على التأمل الباطني  
للكائنات والأشياء والإحساس بالحزن  
المفجر للطاقات الخفية في الروح  
والجوارح والحواس فيمكن للشاعر أن  
يجتاز حدود الواقع العادي ويرحل إلى ما  
 وراء الصور المألوفة ويكشف في  
التفاصيل الدقيقة وبقايا الرماد عن أروع  
المعاني والقيم.

ولغة الحنين لا تهتم إطلاقاً بالتعبير عن  
الحب ونزيفه في النفس أو التوق المجنون  
إلى امرأة - إن كان شمل ذلك - فهناك أيضاً  
التشوق إلى المدن الفاضلة والمجتمع الذي  
يولى الورد حبا كبيرا وتسوده رياح  
الحب والألفة والتوحد المصيري في  
مواجهة الأزمان والحنين.

لذلك فالشاعر حزين في رحلة عذابه  
مع لغة الحنين والبحث الدائم عن بلاد  
الشمس والنهار المشرق والمرأة الوجود أو  
الأسطورة ويظل الشاعر في غربته  
ممتطيا باتجاه الكواكب فرس العاصفة  
والمستحيل، وقد جلس الشاعر الفرنسي  
لامرتين على ضفاف البحيرة يتشوق إلى  
حبيبته الراحلة التي ماتت من أثر المرض  
وتركت وحيدا عاجزا عن لمس خصلة من  
شعرها، ويجلس في المكان الذي كانا  
يلتقيان فيه ويسرد أحزانه ويعبر عن  
حنينه المنهزم المقهور وتشوقه إلى تغيير  
هذا العالم إلى صورة أخرى فيقول:

انظري أيتها البحيرة!

ها هو ذا العام قد كاد يشارف تمامه  
وأنا وحدي بجانب أمواج الحبيبة

أرتقب عبثا عودة جوليا إليها  
جالسا فوق الصخرة التي كنت ترينها  
جالسة عليها.  
وفي هذا المعنى الذي تتجرد فيه  
الأشياء وتغرق الروح في غربتها يقف  
الشاعر على الباز الموقف ذاته محطاً بين  
سراب وهم .. ضائعا بين دمعته وجرح  
ويقول:

غربة الروح التي لا ترتوي  
هي أثر الوهم تمضي لا محالة  
غربة الشاعر  
بحر هو مليقه لبحر  
فمتى يلقي رحاله  
غربة الشاعر أن يبقى  
مدى العمر سؤالا رده كان سؤاله  
يا سرايا أنت كم أعشقه  
وعذابا لم ير القلب مثاله

وتبدو غربة الشاعر في إحساسه  
بوحشة العالم وأن هناك قيودا تحد من  
انطلاقه في فضاءات الحرية ليعبر عن  
حنينه إلى ديار الأحبة ويحاول أن يجد  
منفذاً لما يتأجج في ذاته من احتراق، فيطل  
تواقا إلى عالم جديد، خاليا من الظلم  
والطغيان.

وقد عانى شعراء الرومانسية من هذا  
الإحساس بالغربة فقد كتب شيللي أشعارا  
كثيرة تندد بالظلم ورفض الحروب  
ويدعو إلى المحبة ويصور البطل المثابر  
ضد القيود ويقول في قصيدة: أغنية إلى  
الريح الغربية.

يا ربح البحر العاصفة

يانفسا ينبعث من كيان الخريف

أنت يا من تساق أمام وجودك الخفي  
الأوراق الميتة كأشباح تولى هاربة من

ساحر  
صفراء وسوداء وشاحبة وحمرء  
محمومة

جموع روعها الوباء أنت

والتأمل سمة أخرى في شعرية د. علي  
الباز ونقصد بالتأمل هنا حالة الاستغراق  
الذهني في عملية جد واعية إبداعية الصور  
والأفكار ولعلها أقرب إلى حلم اليقظة  
والاستسلام العفوي لما يمر في الخاطر  
ويطرأ من أخيلة ومعان مختلطة  
ومتداخلة.

ويعبر عن هذا الموقف الأديب الكبير  
توفيق الحكيم فيقول :- كنت أحسب  
حياتي ستمضي مجرد قراءة كلها  
وتفكيراً ولكنني في البرج العاجي اكتشفت  
متعة التأمل الذاتي ثم لما يدور حولي، إنها  
عزلة التأمل الخصبة الثرية التي تمد  
الإبداع وتصوره فيتألق ويومض شعاعه.  
ويصف هذا المعنى أيضاً الشاعر خليل  
حاوي حين يقول : إن النزوع من  
الأشخاص والحوادث إلى أفكار ترتقي  
منها وتمثلها أو ترمز إليها في المطلق  
لا يتيسر إلا للمبدع الذي خبر التأمل  
الطويل.

ويقول الشاعر فيرلين (1844-1896) في  
قصيدته المتهورون معبراً عن رنات  
الأسى في سويغات التأمل مع النفس  
والثورة على الكيان الذاتي غير راحم  
مشاعره التي هزولت في قاعات من  
جحيم وسقطت غائبة عن الحياة ويحاول  
في لحظات التأمل استردادها مرة أخرى  
فيقول:

مادام مصيرنا كلا لا يتجزأ  
والأمل قد ذوى والهزيمة محققة  
واضخم الجهود عقيماً  
ومادامت هذه الأمور محتومة

حتى بالنسبة لبغضائنا  
فما علينا إلا أن نستسلم لموت مغفور  
لاضجة فيه  
مثلاً يجدر بمن يهزمون في المعارك  
الكبرى

ويحقد الشاعر علي الباز في دفاتر  
أيامه متأملاً ذكريات قد ولت ولعلها  
لاتعود:

جلست أحقد في الذكريات  
وفي الذكريات مئات الصور  
تمر على نغمات الحنين  
فأرجع ألث خلف الذكر  
وأرغب عبر ضباب السنين  
ورغم هوى قد هوى واندر  
خطاي وفرحتها في اللقاء  
وشوق في الموعد المنتظر

ثم بدأت قصائد د. علي الباز تتجه إلى  
التعبير عن هموم الواقع السياسي ولا  
سيما أن تلك الفترة التي نشرت فيها  
أشعاره شهدت حروباً ومظاهرات  
صاخبة وعلا صوت القومية والترابط بين  
الشعوب ولكن جاءت هزيمة 1967 لتكشف  
سلبيات مجتمع القهر والتعسف والموت  
خلف الشمس. كانت صدمة حقيقية  
أطاحت بمعتقدات ومبادئ كثيرة وسقط  
الشعراء في إثم كبير حين رفعوا خناجر  
التشفي في جراح الأمة اغتالوا جسدها  
المريض. ولكن الشاعر علي الباز اتخذ  
الموقف المتفائل ولم يتوقف كثيراً أمام  
نزيف الأمة وإنما احتضن الجراح وبدأ  
بيث العزم والحماسة ويعيد للجسد  
المريض حيويته ويزرع فيه الروح والتمرد  
على الهزيمة ويقول:

سجّلوا عني إنا سنحارب  
في سبيل الشبر من غالي التراب

سجلوا عني ستجتاح المراكب  
في طريق النصر آلاف الصعاب

.....

سجلوا عني إنا سنقاتل  
نقهر اليأس ونغزو المستحيل  
لو نموت الآن كالأسد البواسل  
سوف يأتي بعدنا مليون جيل

...

وبذلك يمكن اعتبار الديوان الثاني  
للشاعر «هوامش على دفتر النصر»  
إشراقة أمل بين ركاب من الظلمات التي  
أحاطت بالأرض وأحلام الناس  
وطموحات الجماهير التي مضت ثابتة  
الخطا خلف صوت الزعيم الأوحده.  
وقاومت قصائد د. الباز إبطاء شعب  
وهزيمة أمة فكان شاعر القصيدة المضيئة  
حيث أكدت أشعاره على استرداد العرب  
للأرض وعودة سيناء والعريش والمدن  
المغتصبة وتحقق ذلك في حرب 1973 وقد  
ساهمت هذه القصائد في تحرير النفس من  
التفجع والبكاء على الماضي والخروج من  
دائرة الحزن إلى عالم أكثر رجاءة في نهار  
جديد.

أما ديوان «حبيباتي» فقد صدر عام  
1975 خلال فترة حاسمة وتغيرات  
سياسية جذرية حين بدأت مصر تتحول  
إلى الرأسمالية والانفتاح الاقتصادي على  
الغرب مما أدى إلى إهمال القوى الإنتاجية  
الوطنية والإقبال على المستورد. فأصبح  
المثقف والشاعر والفنان في حالة تمزق  
بين رؤيته لما يسود واقعه من قيم  
استفزازية استهلاكية تشغل المواطن  
الفقير وحلمه بمجتمع مثالي يعيش  
الجمال ويقدر مشاعر الحب ويلتزم  
بقضايا الوطن.

فجاء اسم الديوان أيضا «استفزازي»  
لشاعر القراء وهمومهم اليومية وقد

يتساءل أحدهم كيف لهذا الشاعر أن  
يعشق حقنة من الحبيبات ثم يغرق في  
عيونهن ويولي ظهره لقضايا الوطن؟  
فهل جاء الديوان صورة لواقع ممزق؟  
يقول الشاعر علي الباز:

والآن أهواكم واحسده  
هل أنكر الحب الذي سبقنا  
إن يستطيع إنكاره أحسد  
فليذكر العمر الذي مررنا  
قد كن بعضني إن بعدت  
به عني فقد مزقتني مرقنا  
قلبي زواياه مرصعة  
بالذكريات فأه كم عشقا  
وفي ديوان «دقات قلب» بدأ د. علي  
الباز ينفذ إلى تاريخ مصر وحضارتها  
مستضيئا بتلك الملامح التراثية العميقة  
التي تبعت روح الأمة وترد لها يقينها في  
ذاتها وأصالتها. بعد أن اهترأ الواقع  
وتمزقت أثوابه لتتعرى حقائق كثيرة  
كانت غائبة يهرب الشاعر إلى دفء  
أحضان وطنه مستوحيا هذا الماضي  
العريق لعله يشمل الرماد البارد ويتوهج  
القلب الغارق في جموده وثباته ويقول:

هنا الحضارة والتاريخ والشعر  
هنا الفنون هنا الإبداع والفكر  
هنا العلوم التي من نورها اقتبسوا  
هنا التجبيل والتوحيد والذكر  
هنا الحضارة منذ البدء ساطعة  
شمسا ومن دونها لم يدرك الفجر  
هنا الجمال ونهر النيل صاحبه  
ومصر سمرؤه جناته الخضر  
ويمزج صورة مصر الحضارة  
بتطلعاته إلى حياة خصبة المعاني ثرية  
العتاء قياضة بمشاعر دافئة وإرادة صلبة  
تحفر في جبال اليأس تشق لها دربا  
جديدا ولا تعرف الخضوع أو الهزائم.

الغائبة؟ وعندما نتوغل في قراءة هذا الديوان ننكسر مع الشاعر الذي يقرر بأن هناك صدمة ما اهتز لها كيانه صدمة الخيانة الجديدة وكشف هشاشة الحياة، وإنما حقاً مجرد قشور زائفة فلا يقين ولا معنى في عالم أصبح خال من كل قيمة. ويعمق علي الباز وجدانه فهو وسيلة الإدراك والصوفي يعتمد أحياناً على الحدس الذي يساعده على تحليل الواقع ويقوده إلى المعرفة. وقد استطاع الشاعر بما لديه من وعى أن يستدل على بطن الأشياء ويلمس معاناته الداخلية ويفترش دمعاته وآلامه:

لكنها في ليلة قمرية  
فكت ضفائرها لمن جاءوا  
باحث لهم والسرف في كتمانها  
يحيا ويميتها الإفشاء  
يا ويحها قد نالها الغرباء  
وتناثرت من حولها أشلاء  
خانتها حين توالى الأنباء  
أن السنا تغتاله الظلماء  
باحث فخانتها وغيبض وفاؤها  
خانتها إن العاشقات سواء  
أهي الخيانة في عروق الموج تسري  
مثلما تجري بهن الدماء  
البحر علمه بأن هدوءه زيد  
وتغلي تحتها الأحشاء  
الليل علمه بأن نهاره  
ماض وتطبق بعدها الظلماء  
الموت علمه بأن حياتنا  
موت وأن فناءنا أحياء  
في هذه اللحظة ما بين نقشي فوضى  
القيم وإنهيار معتقدات وتحول الوجدان  
العربي عن مساره.

يستشعر علي الباز بالخلل الذي يهدد حياتنا ويعصف بورد الحب ويكسر أجنحة العشق ليقرر استباحة مقدساتنا

وفي هذه الصورة يظل الشاعر علي الباز يبيت نبضات عشقه إلى تراث وطنه وحضارته الكبرى فلا يفرق بين عشقه لامرأة معينة أو إلى وطنه. إن مصر تصبح في الغالب هي رمز لكل النساء وصورة لكل عشق يحقق بين جوانحه. وقد يتألم الشاعر العاشق المحب لأرضه وشعبه لأنه غريب في بلاد أخرى يشنق ويتعذب ويتمنى ويحلم وهناك في وطنه بعض الأغراب يستمتعون بشمس بلاده وثمارها فكيف يظل ابن الأرض ضائعاً شريداً لاجئاً بين المواني وهناك من يعث في ظلال بلاده.

وكان الشاعر علي الباز يردد ما قاله أحمد شوقي في غربته عن مصر  
أحرام على بلبله الدوح  
حلال للطير من كل جنس  
وهذا الإحساس الوطني تغلفه مشاعر حنين وأشتياق إلى أرض بلاده التي يتغنى بشمسها وحضارتها وأمجادها. والشاعر يطرح تساؤله على وجوده: هل يمكن أن يظل العشاق يعانون مرارة الغربة والترحال والظلم إلى النيل العذب؟  
حبيبتي أه مما لا أبوح به  
إلألعينيك في الأفراح والألم  
ماذا تقولين؟ هل أنساك سيدتي  
هل أستطيع وأنت تسكنين دمي؟  
يا مصر ما غاب عن عيني طيفك  
ما عليه أصحو ولكن منه لم أنم  
مدي ذراعيك عبر النيل والهرم  
عبر الجراحات والأيام وابتمسي  
وفي ديوان «مسافر في العيون» 1985 تتجلى فلسفة خاصة لهذا العاشق الذي عانق البنات في بداية رحلته ثم ما هي في مركبه قد أعجب الإبحار ويقرر أن يتخلى عن الموجه العذراء لأنها لم تكن أكثر من خائفة، فهل الموجه هي المرأة أم الحقيقة

وأنت عندي الخيال الجميل  
 وأنت أحلى هدايا السماء  
 مراهقة الفجر أنت نقائي  
 طفولة قلبي شباب الضياء  
 وعينك ليس كعينيك عندي  
 فبعدك كل العيون سواء  
 وبعدك كل الجميلات أنثى  
 تساوت وكل الغرام اشتهاه  
 ولكنك الحب روح وحلت  
 بروح فهل فوق ذلك احتواء  
 ويبدو. البان متطلعا إلى عالم الروح  
 في مقاومة تيار المادية الذي يسيطر على  
 أفكار الحياة واتجاهات الأفراد بحيث  
 ينهزم الظل الرقيق حين يواجه جحيم  
 الشموس المسكونة بالاشتعال. فأنين  
 يذهب قلب يعشق الصباح والعيون  
 الجميلة؟ كيف تتلاقى الطيور في درج  
 الحب والأمان إن عالمنا مطحون القلب .  
 نزيه الشريان تلتهم كبده حقيقية سافرة  
 تشهر في وجه الأبرياء قبج الزمن ورداءة  
 المواقف وسقوط المثل العليا . وهنا يمكن  
 للشاعر أن يرد لنا بعضا مما فقدناه في  
 هذا التيه . العودة للروح . لهذا التعلق  
 الأبدي الطليق الذي يحدد خلاص البشر  
 من آثامهم وعصيانهم لكل ما هو جميل  
 وطاهر.

أمام فلول الغزاة. فلا عجب أن يصدر هذا  
 الديوان بعد وقائع خطيرة اهتزت لها  
 جدران الكون وتساقطت أوراق الشجر  
 في ربيعها الخريفي.

فقد أدى الأمر إلى انتصار الشعراء  
 وهروب بعضهم إلى مدن الصقبيع  
 والعزلة وتمرد معظمهم على هذا الواقع  
 وانتاب كل منهم أن هناك واقعة خيانة. إذ  
 كيف تدخل القوات الإسرائيلية جنوب  
 لبنان وتحتل أرضه وتحطم قدرات شعبه  
 ثم أيضا تمارس أفظع وسائل القمع داخل  
 فلسطين المحتلة. وهناك من يهمل للتطبيع  
 ويمد اليد لمصافحة اليد الأثمة المخضبة  
 بالدم.

أما في ديوان «أعطيتك العمر» يحاول  
 العاشق المبحر في شرايين الوطن أن يظل  
 مؤمنا بيقين الحب ووجوده  
 ويؤكد أن الحب هو القوة الباقية  
 القادرة على محاربة الفساد وخلق عالم  
 جديد أكثر نقاء وبراءة ويقول:

وأعترف أنني أحبك جدا  
 وأعرف أن اشتياقي هباء  
 وأعترف إنني أنادي عليك  
 وحتى الصدى لن يعيد النداء  
 فلن تسميني ولن تعرفي  
 بأنك عندي بكل النساء

# لوركا

شاعر اغتالته الحرب  
فخلدته القصيدة  
قراءات في الأغاني وما بعدها

## • بهيجة مصري إدلبي

عرفت أنني قد قتلت  
فتشوا المقاهي والمقابر  
والكنائس  
فتحوا البراميل والخزانات  
استباحوا ثلاثة هياكل  
ليلبسوا أسنانها الذهب  
لم يجدوني  
أتراهم لن يجدوني أبدا  
نعم لم يجدوني أبدا

«لوركا»

مخيفة نبوءة الشاعر عندما  
تصل به إلى هذا الحد، وبهذه  
الصورة الفجائية، وكم عظيم هو  
الشاعر الذي يرى ما لا يراه  
الآخرون، يقرؤهم ولا يستطيعون  
قراءته هو، وإنما يقرؤون من  
خلاله ذواتهم، وبذلك يبلغ الإبداع  
قمة عظمت، لأنه حقق هذا التوازن  
بينه وبين الآخرين دون أن يرفع  
صروحا غامضة بعيدة عن  
متناول الناس الذين يغني من  
أجلهم.

وعندما نتساءل عن شهرة  
كاتب ما، أو أديب أو شاعر لابد  
وأن نقف على عدة أشياء  
ونتساءل من الذي ساهم في  
شهرة هذا الأديب أو ذاك؟

الأمة التي لا تتسى أبناءها الذين ناضلوا وضحو من أجلها وسيبقى لوركا خالدا لأننا جميعا بحاجة إلى شعره بحاجة إلى صدقه أيا كان شكلنا أيا كانت لغتنا أيا كان موقعنا لأنه شاعر بلا حدود لذلك كما يقول فيتالي أيضا «من المقدر لكل شاعر أو كاتب أن يبقى حيا طالما كانت هناك لدى الناس حاجة إلى كتبه سنة، عشر، مائة، أو ألف سنة»<sup>3</sup>.

### سيرة

«ولد فيدريكو غارسيا لوركا في (فونكيروس) في سهل غرناطة الخصب، يوم الخميس من حزيران (1898) وأغاثاته في الأيام الأولى للحرب الأهلية في تمون (1936) عصاة (فاشية) مجهولة، ويبدو أن عملية الاغتيال قد تمت في فرنا على التلال الواقعة خارج غرناطة، لكن لم يعثر أبدا على جسده «كان أبوه مزارعا وغنيا وفارسا جيدا وأمه تنتسب إلى أسرة مشهورة ولوركا هو الأكبر في عائلة تضم شقيقين وشقيقتين.

قضى سنوات حياته الأولى بمزرعة الأسرة ولم يستطع المشي إلا في الرابعة بسبب مرض شديد أصابه بعد ولادته مباشرة. وخلف نوعا من العرج الخفيف. إلا أن هذا العرج الخفيف كما يقول صديقه ر.م نادال كان له تأثيره الكبير في تكوين شخصيته «دون أن يفسد مرجه الطبيعي».

يمتاز لوركا بقوة الإدراك والتخيل، فراح يعبر عن نفسه بـ (التشابه) المسرحية والعرائس والمواكب، وخلع الأزياء على خدم الأسرة الكبار والأخوة الصغار محيطا نفسه بدائرة الأسرة ليستشري بأول دراهم يوفرها (لعبه

كما أتصور بصرف النظر عن الظروف الاستثنائية التي تحدث لأحدهم فيبلغ شهرة خلبية ما تلبث أن تتلاشى كفقاعة الصابون أقول كما أتصور إن الشهرة الحقيقية يصنعها المبدع نفسه ولكن دون قصيدة منه لأن القصيدة إلى الشهرة توقع في الغياب، هذه الشهرة هي إخلاص الشاعر لقراءه ولرسائله الشعرية التي يكتب من أجل إيصالها إلى الناس.

ولوركا من هؤلاء الذين وصلوا إلى الناس، فرفعهم الناس إلى المرتبة التي تليق بهم، اغتالته الحرب في وقت مبكر، إلا أن القصيدة خلّدت وخلّده الناس فكان أحد الشعراء العالميين الذين كانت لهم بصمة على صفحات التاريخ والزمن، لا يمكن أن تمحى لأنها كالوشم الذي يبقى على مر الدهور.

كان يكتب بصدق فقط، هذا كل ما فعله، فغزا المستقبل بكلماته، وكما يقول الشاعر الأوكراني فيتالي كوروفيتش: «إن الشعر، كما اعتقد أكثر أشكال الفن صدقا، أما أبيات الشعر المنافقة فليست إلا مولودا ميتا، فالبهجة الحقيقية أو الألم الحقيقي وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في قصيدة ويقدم لنا التاريخ أمثلة تبين كيف أن إبادة روح الأمة تبدأ باغتيال شعرها، ففي العصور القديمة كان الفاتحون يقطعون السنة الشعراء الثوريين في البلدان المقهورة، وقد اغتال الفاشست في أسبانيا.. غاريثيا لوركا»<sup>4</sup>.

ويقول فيتالي «الناضلون الحقيقيون من أجل الحرية يحسون أحيانا بأن الشيء الذي بمقدورهم منع أفكارهم الحد الأقصى من الوضوح هو الشعر»<sup>2</sup>.

وهذا هو لوركا الذي منح أمته دمه الحقيقي لتجعل منه زيتا يضيء نبراس مستقبلا فظل حيا في ذاكرتها، ذاكرة



مسرح) في غرناطة وراح يكتب منذ تلك الفترة نصوصه المسرحية حتى أصبح المسرح جزءاً لا يتجزأ من حياته.

عاش في علاقة وثيقة مع الريف والحياة القروية الغنية بالتراث الأندلسي، مما جعل لذلك أثراً واضحاً في أشعاره، وخاصة فيما يخص الأغاني الشعبية، وقد تعلم من الخدم الكبار الحكايات الشعبية والبلاد الشعبي.

درس في غرناطة حتى المرحلة الجامعية، ودخل جامعة غرناطة، إلا أنه لم يكمل دراسته أبداً لأنه لم يكن ذا ميل أكاديمي وإنما كان يشعر بسعادة أكثر حيث يكون في المقاهي متحدثاً إلى الأصدقاء أو حين يكون في الريف مستطلعاً أو في بساطين غرناطة مستكشفاً الثقافات والتقاليد التي كونت الريف الأندلسي القديم، ومتعرفاً على الغجر الذين أصبحوا من مستلهماته الفنية الرئيسية.

تعلم العزف على القيثارة والبيانو ليرتك القيثارة بعد تعرفه إلى مانويل دي فاييا الذي أصبح صديقاً وأستاذاً له، شجعه وأخذ بيده في جمع الأغاني الفلكلورية، وتوليفها موسيقياً.

قرأ الكثير من الأدب الكلاسيكي كالمسرحيات الإغريقية وشكسبير وأبسن وفيتكتور هيوغو.. الخ وكذلك الكلاسيكيات الأسبانية مؤلفات من يسمون جيل الـ (98) وكذلك الرومانسيين الأسبان والمعاصرين، وقد كان أصدقائه في أسبانيا رسامين وموسيقيين وشعراء.

نشر لوركا كتابه الأول (انطباعات ومناظر) عام (1918) في غرناطة وهو حصيلة سنوات عديدة حول أسبانيا قام بها مع مجموعة يرأسها أستاذه أستاذ الفن بجامعة غرناطة، ذهب في العام

التالي إلى مدريد ليواصل دراسته إلا أنه لم يول ذلك اهتماماً وقد قبض له أن يدخل بيت الطلبة، تلك المؤسسة ذات التراث الليبرالي العظيم، لقد آوى البيت عدداً من الشعراء المعروفين أنطونيو ماشادو، وخوان رامون خثيث، ومورينوفا، بدروساليناس، رافائيل البيرتي، خورسه غني.

تمتعت الصداقة بين لوركا وبين رئيس البيت الذي راح يساعده ويسر له سبل تطوير شخصيته، فراح يخرج مسرحيات ويكتب الأغاني الشعبية، ويلقي القصائد. أقام في البيت لسنين دون أن يكمل دراسته، وإنما كان مهتماً بالتواصل مع المثقفين الذين يأتون لياحضروا في البيت، وكان مهتماً بهذا الجانب الثقافي كثيراً ويحاول أن يطور شعره في هذا المجال جاهد.

«لم يبد لوركا أي اهتمام بالتيارات المعاصرة إلا بعد توطد صداقته مع سلفادور دالي».

نشر ديوانه الأول «كتاب القصائد» عام (1921) ولم يلق حظاً من الإقبال.

ومن المعروف عن لوركا أنه غير متحمس للنشر كثيراً لذلك لم يظهر ديوانه الثاني إلا في عام (1927) وكان ديوانه «الأغاني العجربة» الذي صدر بعد عام من صدور ديوانه «أغاني»، نقلة في مسيرة لوركا الشعرية فقد «حقق الديوان نجاحاً فورياً في أسبانيا والاقطار الناطقة بالأسبانية» ويتألف هذا الديوان من بالادات يدور أغلبها حول مواضيع غجرية مكتوبة بشكل الرومانس التقليدي «وتظهر سهولة الأغاني تمكن لوركا التقني ففي هذا الديوان نجد كامل عناصر شعر لوركا ماثلة، الإثارة الحسية، الميثولوجيا الغجرية كلها، حذر الموت،

المظاهر في شعر لوركا من خلال هذا الكتاب معتمدة النص الشعري مرجعا وأساسا لتحليلاته.

### تمهيد

كما تقدم وكما قال ج. ل. جيلي: «إن لوركا يميل بطبعه إلى البساطة إلى الشعر الشعبي الذي تعمق في دراسته، ويميل إلى الموضوعات الأكثر التصاقا بحياة البشر دون أي تعقيد، إنه يبسط المعقد فيبدو أكثر عمقا مما كان عليه، بحيث يبلغ في هذه الأشعار الغاية في صهر الشعبي والفني والتراث والحديث، وربما كان هذا سبب الإقبال على الكثير من أعماله، إذ ليس ثمة فاصل عند لوركا بين الحديث والتقليدي بل إن الموروث يتجدد بالجدّة التي يتخذها سبيلا إلى الشعر».

وفي هذا الكتاب الذي بين أيدينا نستطيع أن نقرأ ملامح لوركا بمظاهرها المختلفة، نقرأ البساطة، نقرأ الأغنية الطفولية، الحذر من الموت، نقرأ الحوار المسرحي الذي يطغى على أسلوبية الشاعر، وهذا ليس غريبا لأن المسرح عند لوركا هو الجدوة المتقدمة التي تلهب الشعر، ويمكن أن نقرأ أيضا تلك الهمسات السورالية التي يخلق خلالها لوركا إلى ما بعد الكلام، ويدخل في تهويمات صوره التي تمتلك من البساطة ما يجعلها واضحة ولكنها في الحقيقة هي أعمق ما يمكن أن يتصورها القارئ.

فمن المظاهر الأولى التي تلفت الانتباه في هذه الأغاني حضور الطبيعة في مجمل الموضوعات الفرحة والحزينة الفلسفية والبسيطة. ولعل هذا عائد إلى أن لوركا كان يشعر بسعادة كبيرة حين يكون في الريف مستطلعا أو في بساتين

الاستعارة الذكية لكن غير المبالغة. وتابع بعدها مسيرة حياته القصيرة قسافرا إلى نيويورك (1929) وكتب قصائد صدرت بعد موته (1940) تحت اسم «شاعر في نيويورك»، وفي ربيع (1930) دعي إلى هافانا ليلقي محاضرات حول الشعر، فمكث في كوبا حوالي الشهرين وبعد عودته إلى أسبانيا أقام في بيت أبيه الريفى قرب غرناطة، بحيث تقدم مسرحيته «زوجة الحذاء» (1930) في مدريد وفي العام التالي ظهر كتاب جديد هو «قصيدة الأغنية العميقة»، يعود فيه إلى فترة الأغاني الأولى ليكشف الحس الشعبي العميق ومع مجيء الجمهورية (1931) رأى فرصة له للذهاب بالمسرح إلى الشعب فقدم إلى الحكومة مشروع مسرح متنقل يكون طلبة الجامعة ممثلين وقد نتج عن هذا فرقة «الجوسق» بحيث كان لوركا مديرها ومخرجها.

مثلت أولى مآسيه الشعرية «عرس الدم» عام (1933) بمدريد وبعد عودته إلى مدريد قدمت على مسرح مدريد مسرحيته «يرما» ثم أتم الثلاثية بمسرحيته «بيت برناردا ألبا» التي نشرت وقدمت بعد مقتله.

وكما يشير ج. ل. جيلي «إن منبع مسرح لوركا وشعره واحد، كان يؤمن بأن المسرح هو الشعر إنسانيا وخلال نشاطه المسرحي الملفت لم يهمل كتابة الشعر وإنما كان يهيء مجموعة هي «ديوان تاماريت» لكن مصرع صديقه مصارع الثيران جعله يكتب مراثية إلى اخناتيو سانثيز ميخياس.

إن لوركا شاعر أدرك البوح الحقيقي الذي يتعمق في روح الإنسانية فيدخل في دمهائه أغنية الوجود والخلود. وسوف أحاول أن أقف على بعض

والعمق الوجودي، والبحث عن الطفولة، وعن عالم أجمل وأفضل، لذلك يتمثل في أجوبته صوت الحقيقة في فضائها المطلق الذي تنسجه خيوط الضباب:

ونين أجراس

ضائعة في الضباب ص 23

وتسير القصيدة في خط تصاعدي لتصل إلى أكثر من بؤرة تنويرية تضيء فضاء الشاعر وأفاق معارفه ليصل بالنتيجة إلى أجوبة تشفي قلق الأطفال (ذاته الكامنة) الذين يتابعون اللازمة في أغنيتهم:

يا جدولا صافيا

يا منبعا هادئا

معبرين عن الشاعر الذي يحمل بين يديه الصفاء ومنبع العطاء.

ولعل تساؤلات الطفولة تدخل المرء في الحيرة لأنها أسئلة تتوالد من بعضها وكأنها متوالية لا تنتهي لأن الأطفال يستنبطون من كل جواب سؤالا إلى ما لا نهاية، ويريدون معرفة كل شيء، لذلك فالشاعر عندما أدخل نفسه في هذه الدائرة كان يريد، أن يدخل في عمق طفولته، يريد أن يجيب عن نفسه، عن أسئلة ألقته منذ الطفولة.

وعندما يأتيه السؤال عن سر هربه وتركه للمساحة الصغيرة هذا الفضاء المكاني الذي يدور فيه الحوار هذه الساحة الماثلة في كينونة الشاعر والتي تضم أحلامه وطفولته، يأتي الجواب من ذهنية الطفولة ذاتها، أنه يبحث عن:

سحرة وأميرات

ليأتي السؤال الأعمق الذي يدخل الشاعر في دوامته الحقيقية التي دخل فيها:

الأطفال: من ذلك نحو طريق الشعراء

أنا: نبع الأغنية القديمة

غرناطة مستكشفا الثقافات والتقاليد التي كونت الريف الأندلسي القديم، فتعلق بالطبيعة وتأملها، وتعلق بالتقاليد الشعبية، مما جعل للطبيعة حضورا واضحا في أشعاره، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده دون أن يكون للطبيعة حضور بشكل من الأشكال.

والطبيعة عنده تمثل تارة المنبع الأول للجمال والبراءة والبساطة خاصة عندما تنساب على السنة الأطفال وأغانيتهم:

يا جدولا صافيا

يا منبعا هادئا

ولعل الطبيعة هي الظاهرة التي تتداخل مع جميع المظاهر التي يمكن ملاحظتها في شعر لوركا لذلك يمكن تلمسها عند الحديث عن تلك المظاهر كالحديث عن الموت أو الأصدقاء أو التأمل أو الأطفال كل ذلك يوضح ذلك التكوين الفطري للشاعر لوركا ويبين ذلك الحس الإبداعي الذي كان يقف عند الأشياء وقفة متأمل تختلف عن وقفة أي إنسان آخر.

## الطفولة

في قصيدة «أغنية الساحة الصغيرة» وقف لوركا يحاور الأطفال، ويكشف عن براءتهم وتساؤلهم العميقة يلججهم بكل براءة أيضا في تلك الساحة التي تمثل عند الشاعر ساحة السلام والأمن وساحة للصفاء، وهذا الحوار هو بين:

الشاعر - المتنبي، العراف

وبين

الأطفال - القادمين إلى المستقبل، المجهول

والحوار في هذه القصيدة يتخطى البساطة الظاهرة والتساؤلات على لسان الأطفال يتخطاها إلى العمق الإنساني،

## وجداولها

وبذلك يبدو توجه الشاعر الإبداعي الذي يتعمق في التراث والأغاني الشعبية، ولعله بهذا يشير إلى المنبع الشعري الذي استقى منه هذه الموهبة الشعرية، إنها الطبيعة التي كان مفتونا بسحرها والأدب الشعبي الذي يمثل عنده ذلك التراث الأندلسي القديم.

وبعد تساؤل الأطفال عن سبب مضيه بعيداً عن البحر والأرض ينبثق الجواب من نور الذات في نفسه، وتتسع ساحة الذات التي تملؤها الأضواء لتنتشرها على قضاء أرحب تملؤه الأجراس / الصوت القوي الحر، ويملؤه العمل والسير إلى طريق أخرى، طريق الخلاص، طريق الحرية التي كانت تؤرق الشعراء الرومانسيين.

ومن خلال كلمة (أنأى) نلاحظ فكرة التحول إلى العالم الأرحب الأوسع، الأعظم، هرباً من واقع معقد اليم، وكذلك يأتي بالجملة الأخيرة:

لأسأل المسيح الرب أن يعيد لي

روح طفولتي القديمة العذبة  
بالأساطير

يعيد لي قبعة الريش

وسيف الخشب ص25

العودة إلى الطفولة تمثل عنده الفطرة الحقيقية للإنسان، وكأنه يستلهم فكرة «إن لم تكونوا أطفالاً لن تدخلوا ملكوت السماوات» التي جاءت في الكتاب المقدس على لسان السيد المسيح.

فالشاعر يدعو إلى العودة إلى الطفولة إلى الماضي إلى السلام إلى حيث السلام الأبيض الذي يدافع المرء فيه ببساطة عن حياة بسيطة ساذجة بريئة، وعن أشياء الجميلة، إنه يدعو للعودة إلى الطبيعة المحبة وأشياءها الفطرية والتخلص من

عدوانية السلام العصري. متمثلاً فكرة الرفض لواقع الحرب.

إن لوركا في هذه الأشعار يقلقه أكثر من أمر، تقلقه هذه الطفولة التي يحاول الإمساك بها لتعيده إلى حقيقته الضائعة في مجاهيل الواقع، وهو يعرف إن عالم الأطفال والطفولة عالم واسع وشاسع وملئ بالأسرار والغرائب والمفاجآت، وبذلك يوازي بين ذلك العالم وبين البحر:

كما ضعت بأفئدة الأطفال

ضيعت مراراً نفسي في البحر

ولعل الأجواء الرومانسية متوفرة بجدارة في هذه المجموعة من الأشعار فهو يناقش ويقف عند كل قضايا المدرسة الرومانسية التي كانت ثورة في الشعر وفي الحياة على الصعيد كافة، وضمن هذا الإطار كانت صورة شفافة تتماهى بالطبيعة التي تشكل عنده الذخيرة التي لا تفقد، كان يريد أن تكون صورة مفهومة لقراءه ولم يكن يميل إلى التعقيد ولا إلى الغموض المبهم، وإنما كان يبسط الأمور حتى ليس شعر القارئ لأشعاره أنه باستطاعته أن يكتب مثلاً إلا أن عظمة هذه الأشعار تكمن في العجز عن الإتيان بمثلاً فور طي الكتاب بل تكمن في الحاجة الماسة إلى العودة إلى قراءتها مرة أخرى، بحيث تكمن عظمتها في هذه البساطة (السهل المستمتع) فالشاعر كأنه أدرك حقيقة الطفولة فإذا به يهيم بخيالاتها وتهويماتها التي لا تخطر على بال، والشاعر الذي يفهم ما الذي يريده الأطفال يكون قد أدرك قمة الإبداع لأن السر الذي يحمله عالم الطفولة سر مغرق بالغموض والبساطة، لذلك حاول الشاعر أن يبحث من خلال المحاورات في شعره عن هذا السر وعن السبيل لكشف النقاب عن خفاياه فإذا به يتحول إلى عراف

يلاحقه دائما.

وسنحاول في الفقرة التالية أن نقف عند صورة الموت عند لوركا، لنرى هل استطاع أن يحدد رؤيا واحدة وواضحة للموت من خلال تصوير حسي لهذا المجهول الذي يهدم ملذات الحياة ويقاوم الكائن على حين غفلة من أحلامه فإذا به يسقط تاركا كل شيء وراءه؟

فما الذي فعله لوركا بهذه التجربة وهو الذي واجهها مبكرا بل تنبأ بها لحياته بشكل فجائي ومخيف؟

## المراجع

لوركا. الأغاني وما بعدها. ترجمة سعدي يوسف. تقديم ج. ل. جيلي. منشورات دار ابن رشد 1981.

## الهوامش

1. اتجاهات الشعر العالمي المعاصر، عدد من المؤلفين، ترجمة عادل عامل منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988 ص8

2. المرجع السابق، ص8

3. المرجع السابق، ص9

تتداخل معارفه بأسئلة البراءة ليحيط بالحاضر من خلال غوصه بالماضي واصلا آفاق المستقبل فيراه أمامه واضحا فيقرأ من كتابه ما يشاء أن يقرأ لأنه كما يقول:

جئت من الحب

من المنابع ص27

وهنا نلاحظ التركيز على صورة النبع التي تشكل عنده نبع الشعر، نبع البداية الكلمة التي يقولها ويبحث عنها للأطفال يخاطبونه:

يا منبعها هادئا

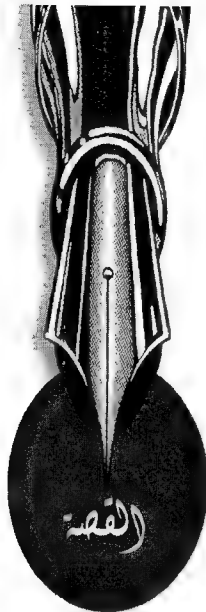
هذه الجملة التي تشكل عنده اللازمة للقصيدة الأولى «أغنية الساحة الصغيرة» يريد أن يؤكد من خلالها على فطرة الشعر فيكررها خمس مرات موضحا ذلك في رده على الأطفال عندما يسألونه عن سر علاقته مع الشعر بحيث يكون جوابه أيضا بالنبع:

نبع الأغنية القديمة

وجد أولها

وصورة النبع عنده تتجلى في الذات في الجسد فيمثل النبع عنده حنيننا إلى البداية إلى عوالمه الأولى إلى فطرته وطبيعته الطفولية التي التصقت بالأرض وبعتت من الأرض ماء مستمرا، ففؤاده ينزف مثل النبع، وقلبه يرتاح قرب النبع البارد، بل يسقط في النبع البارد، وجنته حقل به نهر خفي ونبع صغير، حتى يكاد يسمع النبع من غرفته.

إن النبع عنده هذا الجريان هذا الاستمرار في العطاء في الكتابة في الغوص في البحث، في العودة إلى بساطة الطبيعة الصافية، إلى عمق الذات النقية، وهو بهذا التصوير للنبع وارتباطه بحياته واستمراريته بكل ما يمثل من خصب يحاول أن يقف في وجه الموت الذي



■ الموقد

وليد معماري

■ ..ماكوندو.. حكاية لا تنتهي

نجم والي

■ سمفونية شرقية

عبدالرحمن حلاق

# الموقد

وليد ، اري

كانت جدتي قد اشترت ثلاثة أحمال من الشيخ، وكان واضحاً من درجة انحنائها إلى الخلف أنها مسرورة بهذه الصفقة، إذ استغلت الريح الجليدية العاصفة التي بدأت قبيل الظهيرة لتقتنص باعة الشيخ... كانوا مستعدين لإلقاء أحمالهم في ساحة القرية، والفرار ببغالهم، بدل الانتظار من أجل بيع أحمال بدت من أول النهار أنها كاسدة... إلى أن جاءت جدتي وسأومتهم على سعر بخس.. وفوقه، أن يحملوا أحمال الشيخ إلى صدر الدار، بدل إلقائها عند الباب... وهكذا، ربما لأول مرة في التاريخ، وآخر مرة، دخلت ثلاثة بغال فسحة دارنا، فألقت أحمالها.. قبل أن تمضي، التفت أحد البغالين إلى جدتي، وسألها إن كان لديها قطعة جبن يضعها على رغيفه.. وقد أخرج الرغيف من صدره، وانتظر الجواب.. لكن الجدة، التي اقتنصت صفقة الشيخ، لم يكن لديها استعداد لتقبل الالتفات حول الصفقة، ولذا قالت بلهجة قاطعة: العنزات في الجبل، والجبن عندي نفد!..

كانت بخيلة...

كنت أعرف أنها تحتفظ بقطرميز كبير من الجبن في (خرستانها)، يكفي، إذا استخدم مع خبز التتور، لإطعام مئة وأربعين بائع شيخ... لكن الجدة التي تملك مئة وعشرين سنة من خبرات المماحكة، لم يعد لديها أي فسحة لأن تكون الخاسرة.. وشعارها في هذا: ما لقيصر لقيصر.. وما لله لله..

والآن، بعد صفقة الشيخ، صار لدي مبرر لأن أترك غرفة أمي المترعة بالدفء، وأتني إلى غرفة الجدة.. ناهيك عن أن أمي، بعدما ولدت ابنها الثاني - أخي المتعب بتوقعياته غير المتلائمة مع نوم الليل واستيقاظ النهار - لم تعد قادرة على مجارة فترات صحوي المسائية... وجدتي، لأجل هذه المناسبة الفريدة تاريخياً، انتقلت الشيحة الأكبر من الكومة المكونة إلى جانبها، ودستها فوق جمرات كادت تذوي في الموقد.. ثم استخدمت منفاخاً خشبياً ذا مفصلات جلدية، راحت تحرك فكه الأعلى في محاولة منها لإحياء النار.. وقد نجحت بعدما حركت المنفاخ مئة وعشرين مرة، بعدد سني عمرها، فاشتعلت الشيحة،

وانبعث حالا دفة دخاني في المكان، أنعش عظام الجدة، وأضاءت النار كتفي الموقد الأبيض، قصاراً إلى لون برتقالي، وصار للساموك ظل متراقص خلفنا، وللجرة ظل آخر.. وبدأ على مشهد الجدار عفريت مارد يرقص معه ابنه العفريت الصغير..  
في الصيف الماضي قطفت جدتي من شجراتها، وكنت حاضراً القطاف.. عدلاً وكيساً من الجوز.. وفي يوم القطاف ذاك أكلت من حبات الثمار ما يكفي لأن أصبح أقرع... وكنت بهذا أستغل تقاليد قطف الجوز، إذ يحق للقاطفين والمتواجدين أن يكسروا، ويأكلوا ما شاءت لهم أنفسهم.. إنما الخطيئة تكمن في أن تملأ جيوبك...  
سألتني الجدة وهي تبتعد قليلاً عن الحرارة الفائضة: كم جوزة أكلت؟  
أثنتين..

وكنت قبل قليل قد ألقيت بقشور ثلاث جوزات في النار، واشتعلت القشور بأسرع مما كان بمستطاع الجدة، أو أنا، عدها..

أكلت أربع.. قالت الجدة وهي تمد أربعة أصابع عجفاء أمام النار، وتدفع الجدار بظهرها، في محاولة عابثة منها لتوسيع المسافة التي تفصلها عن الموقد... وتابعت: أنت أيضاً تعلمت الكذب من أمك!... وسكتت عن إتمام الجملة بعجالة: بعد أبيك..  
كنت راغباً في تغيير دفة الحديث، لعلها تنسى أرقامها الحسابية، ولهذا تجنبت النظر إلى العدل المملوء حتى نهايته بحبات الجوز، وإلى كيس القلم الأحمر الساند له..  
..ستي.. ستي.. اليوم تعلمنا العد للعشرة... أعد لك؟

زمت شفتيها، ربما استياء من الرقم عشرة غير المرغوب لديها، وسألت بدهشة: وهل معلمكم يعرف العد للعشرة؟  
..لا بد أنه يعرف.. وإلا لما علمنا..

واقفنتي بعد تفكير: لا بد أنه يعرف كي يعد العفاريت من أمثالك..  
..وانت يا ستي تعرفين العد حتى التسعة...  
رفعت رأسها، وحاولت فتح جفنيها إلى درجة أكبر: ولماذا تسعة يا ولد؟  
..عندك تسع عنزات.. وتسع دجاجات.. وتسع ليرات ذهبية..  
ابتعدت الجدة قليلاً عن الحائط، وأحاطتني بنظراتها الغائمة: من قال لك هذا يا ولد؟  
..أنت قلت!.. لديك تسع عنزات.. وهي ستبقى تسع عنزات لأن الراعي ابن حرام، والنشاب التي حوله تاكل كل الجدايا الجديدة.. أما الدجاجات فأنا أعدها..  
لم تنطل عليها مناورتي للهروب.. وأمسكت بالملقط ونقضته أمام النار، وقالت: أقصد من أخبرك عن الليرات الذهبية؟

لوحث يدي باحثاً عن شيء غير محدد، محاولاً تجنب الإجابة.. لكنها لم تكن مستعدة لترك معلوماتي الخطيرة دون تفسيرات.. وكان عليها أن تستغفني، إنما بصوت تمثيلي، فيه بعض الرجاء: لا تكن خبيثاً.. لا بد أن أمك اخترعت قصة الليرات الذهبية..  
..بل أبي!..

ردت بصوت مفعم بالهزيمة: أبوك زنديق أيضاً.. ولهذا حبسوه في سجن الرمل... ليرات ذهبية؟ ها!... يقولون إنهم ضبطوا معه منشورات تهاجم فرنسا، وتمجد الموسكوف.. ولهذا سجنوه.

ثم سحبني حبتي جوز من صدرها، وقذفتهما إلى حجري.. وقالت: صاروا ستة!..



وكنيت لم أدخل مرحلة الجمع، ولهذا لم أهتم كثيرا بالرقم الذي ذكرته.  
احترقت في الموقد كل تشعبات الشيعة، ولم يبق إلا الجذع الذي كان هوما حقا، وكان ما يزال يرسل لسانا قصيرا من اللهب.. وربما لتجنب النفخ من جديد، راحت تلقم الموقد شيعات صغيرات، وهي آخر ما تبقى من الكومة.. وكنيت أعجب كيف أنها قادرة على الجلوس في مكانها أمام الموقد لنهارات وليال عديدة دون أن تفكر بالخروج لقضاء حاجة.. وعجبي الأكبر أن ليس لها فراش للنوم... كانت تغمض عينيها وهي جالسة إلى كتف الموقد للحظات، ثم تستيقظ لتتابع البحث في موضوع قديم، يحسب المرء أنها نسيته في إغماضتها القصيرة... ويبدو من تفسيراتي الآن أنها اكتسبت إرادة السهر من رغبتها في حراسة ثروتها من الجوز والليرات الذهبية...  
شردت قليلا وهي تنظر إلى نهايات آخر شريحة ألقتها النار لأجلي... ولحظت ماء هرا ولذا رسمت شبح ابتسامة تحت أخاديد وجهها وقالت: إنه هر دخل شباط فيه قبل الأوان.. بعض الهوارين يدخلها شباط في كانون الأول..  
ونامت..

أو أنني أحسست أنها نامت، إذ أسبلت جفنين ثقلين فوق عينيها.. فأسقطت حبة جوز في جيبتي.. وكسرت واحدة، ثم التهمتها بطريقة توحى أنني أكلت عشر جوزات.  
وكانت النار قد همدت.  
قالت الجدة: يمكنك إحضار شريحة جديدة..  
عرض مقر.

لكنني تعلمت المساومة مع الجدة: والقرمية مع الشريحة؟!..  
القرمية لأيام الثلج.. أجابت:  
ولم أتحرك من مكاني..  
إذا أوقدناها سنثلج.. قلت..

نهرتني، وهي نائمة: وهل حسن إذا أثلجت؟.. عندي تسع عنزات في الجبل... واحدة أو اثنتان سيميتهما الراعي من حسابي بحجة الثلج.. هيا انهض.. أم أنك تخاف من العتمة؟..

الكبار أيضا يخافون من العتمة. أمي أيضا تخاف من العتمة..  
خذ الفانوس.. ولن تبقى هناك عتمة.. أم أنك تخاف من الليل؟..  
حملت الفانوس، فأضافت: حسن أنك تخاف من العتمة، وليس من الليل... إنهم مجرد حمقى أولئك الذين يخافون من الليل..

خرجت تاركا الجدة تستضيء بأشلاء جذوع الشيع المتجمرة.. وعدت حاملا شيعتين في يدي اليمنى، والقرمية تحت إبطي.. في حين كان الفانوس ما يزال في يدي اليسرى.. وحالما القيت بالحطب أمام الجدة، مدت يدها ودفعت إحدى الشيعتين إلى الموقد.. ونفخت عليها بالمنفاخ الخشبي ذي المفاصل الجلدية، ففاض المكان بدخان كثيف، ودمعت عيني.. فكرت حينذاك بأنني لم آت لأسهر مع الجدة حبا بسهراتها.. فهي، كما اعترفت ذات مرة، خبأت الحكايات التي كانت لديها في المدخنة في أول الصيف، ونسيتهما هناك.. وحين جاء الشتاء وأشعلت النار في الموقد احترقت كلها..  
أنيت لاكشف صدق أو كذب الحكاية التي تطلقها النسوة في الحارة، وخاصة

عجائزها، من أن لجديتي قرينا من الجن يسهر معها..  
أمي تشهد بأنها سمعت جدتي تحدثه.. لكنها قالت إنها لم تسمع سوى صوت  
الجدّة.. وأضافت بأنها رآته منتصباً أمام قراشها ليلة مولدي.  
اشتعلت الشيعة.. فدفعت القرمية، وجعلتها تصطدم بركبة الجدّة.. أبعدت ركبته  
بحركة غريزية.. كان علي أن أستفزها من جديد..  
- ستي.. يقولون إنك بخيلة..  
- هذه أمك التي تقول..  
- لا.. نساء.. الحارة... أم إبراهيم تقول إن عندك ثقابا يكفي لحماية تنور.. ومع ذلك لا  
تشعلين إلا عود ثقاب واحد كل يوم..  
- وماذا يقولون أيضاً؟  
- يقولون إن جنيا يسهر معك كل ليلة..  
- ليس جنيا.. قالت الجدّة وهي تدس الشيعة الثانية فوق آخر جمرات الشيعة  
المنتهية... إنه الشيخ الولي.. قريني وصديقي.. الشيخ عطية..  
وأمسكت بيدها ملقط النار لتدفع الجمر المتشكّل نحو بسطة الموقد الخارجية.. في  
حين ظلت الشيعة الأخيرة تشتعل..  
- يأتي ليسهر معي.. نتسامر معا.. يحكي لي ما جرى وما سيجري..  
- إذن هو يعرف متى سيخرج أبي من السجن..  
- الشيخ الولي لا يشتغل بالسياسة.. وأبوك كمشوه وهو يوزع منشورات..  
- ما دخل المنشورات في السياسة؟!.. إذا كان صاحبك لا يحب المنشورات فهذه مسألة  
أخرى..  
- اسمع يا ولد.. السياسة كانت في المنشورات..  
ويبدو أنها فطنت إلى أن السجن ابنها، ولهذا نظرت إلي بعينين مذنبتين: لا بد أنه  
يعرف، لكنه لم يقل لي..  
ثم سألتني بعد أن أبعدت نظراتها إلى صدر الموقد: هل رأيت فرنسيا في قريتنا؟  
ولم أكن قد رأيت فرنسيا..  
- إذن لماذا يطالب أبوك بخروج الفرنسيين ودخول الموسكوف إلى قريتنا بدلا عنهم؟!  
داخلني الملل لأنني لم أفهم ما تقصده الجدّة.. ولا أن الموسكوف أشرار يشبهون (أبو)  
عزّو الش الذي رفض شراء جوزات جدتي نقدا، وعرض عليها مبادلة عدل الجوز  
بدجاجة بيضاء.. والكيس - قلم أحمر - بديك.. وقلت لجديتي: لم يأت الشيخ الولي...  
ردت: سيأتي عندما تطفى النار في الموقد... الشيخ عطية لا يحب النار ولا أهلها...  
- إذا أطفأناها ستبرد أنت..  
- وأنت..  
- أنا معتادة..  
- لنشعل القرمية..  
- القرمية للثلج..  
- لكنها تتلج الآن..  
وكانت ندف الثلج تتساقط من سقف الغرفة، وتغطي كل شيء.. وقد استمرت هذه

الحالة طويلا بحيث أن تفاصيل وجه الجدة اختفت تحت طبقة بيضاء، والفرافات التي بين أصابعها انطمرت تماما.. وأما النار في الموقد فقد خمدت، ولم يعد ثمة غير الرماد الذي استحال هو الآخر إلى لون أبيض..

- ستي.. ستي.. رفعت صوتي كي تسمعني.. وكان واضحا من ردها بحركة متثاقلة من جفنيها أنني قطعت عليها شريط ذكريات مئة عشرين سنة.. وأظن أن هذا الشريط انقطع عند السنة الخامسة والثمانين.. وهي السنة التي شئق فيها العثمانيون جدي بسبب فراره من السفربرك..

تابعت: لم يبق نار في الموقد

كررت: لم يبق نار..

ولعلها لم تلاحظ أن الغرفة امتلأت بالثلج.. أو هي ذاتها تحولت إلى كتلة من الثلج.. وكنت أعجب لماذا تنفض نفسها لتسقط عنها هذا الركام..

وبدا واضحا بعد رفضها إشعال القرمية، وخمود النار، أنها توحى لي بالانصراف.. وإن تجاهلت رغبتها، قطعت ذكرياتها عند السنة التسعين.. وهي السنة التي تعرفت فيها إلى الشيخ الولي، وصادقته، وقالت: هيا... أمض إلى فراش أمك..

نهضت منتظرا أن تنهض لتضيء لي الطريق من غرفتها إلى غرفة أمي.. لكنها لم تفعل.. وأمرتني: خذ الفانوس معك... ثم أضافت: أتركه على عتبة غرفتك.. ولا تنس أن تنفخ عليه لينطفئ..

حملت الفانوس، وحين وصلت إلى الباب، كان من الضروري أن أتكى على العادل المليء بالجوز، كيما أتمكن من رفع المزلاج الخشبي.. وعند ذلك فاجأتني الجدة بطلب غريب: خذ اثنتين..

وحين فردت أصابعي فوق الجوز، أضافت: اثنتين فقط!..

ولم تكن تنظر إلي، بل إلى العتمة التي غمرت الموقد.

وضعت الفانوس على عتبة غرفتنا، وانحنيت كي أنفخ فيه.. لحظتئذ بكى أخي الرضيع، فأيقنت أن أمي ستستيقظ للتو.. وخطر لي أن أمضي، فافتح باب الدار.. لكنني وجدته مفتوحا..

خطوت نحو الحدود الفاصلة بين الدار والزقاق.. وقفت تماما تحت قطرة الباب..

ونظرت عبر العتمة..

كان ثمة شيخ جليل مكلل ببياض ثلجي ينتظر أن أذهب للنوم كي يدخل..

# ماكوندو...

• نجم والي

## حكاية لا تنتهي

### تمرين انتماء للكاربيبي

ودخلت ماكوندو. كانت العشرة أيام الأخيرة من مارس، وفوق الأراضي المعتدة عند أطراف المدينة أزهرت أوائل ثمار الخشخاش الحمراء. كان الصيف قد اقترب زاحفا. ارتفعت الشمس عالية جدا في سمت السماء، تغلغلت وسط الأزقة الصغيرة، الضيقة التي لم يزد عرضها على طول بغل، وسارت متهادية بين البنايات ذات الطوابق الخمسة التي تشكل حي كاتدرائية سانتا ماريا ديل المار، في قلب المدينة القديمة، الواقعة ليست بعيدا عن داخل اليايسة من جهة الساحل.

كانت بعض البنايات هنا ذات مرة عبارة عن قصور: جميعها لها حيطان سمكية وصالات تالفة لقدمها. مثل شعر منثور فوق أرض صالون حلاقة، تنتشر زبالة بقايا يوم روتيني من الحياة على الأرض، الحياة التي تجري بإيقاع هادئ مثل تلك الأيام، أيام ابتداء العالم. مداخل البيوت القديمة مزودة بآبواب حديدية ضخمة ملطخة دائما بأنواع الكرافيتي.

نساء كبار في السن ينزلن مدرجات الشارع، إلى الأسفل من أجل الهذر مع الجارات أو الباعة ورأس واحد أو رأسين من البصل. اللواتي في أواسط

العمر يتشاجرن ويلبسن في النهار غالبا بدلة الجوكينغ، بينما تسمح الشابات بالتدورات الصغيرة لمعاصم أيديهن بالطيران، يدرن الإصبع في الهواء معبرات عن حقهن المطلق بالرفض والشتيمة. بعد الظهر هناك فقط حقة من الرجال، باستثناء جلوس هذا أو ذاك بعض الأحيان في إحدى الحانات أو تمايل زوج كبير السن مع زوجته متأبطا ذراعها تحت الشمس في الطريق إلى البنك. إحدى الحمامات تنام على خشبة شبابك، المنقار ممدد إلى الذيل، الرأس على الخشبة.

في كل شارع تتدلى من فوق الشبابيك إلى الأسفل الملابس تحت السماء الزرقاء. استند على الدرابزين الحديدية للبالكون الصغير وخذ أية قطعة جفت! عندما تنشر الجارة عند الجهة المقابلة من الشارع قميصا غسلته، فمن الممكن أن يمس ذراع القميص المنشور طرف قماش مخدتك، وبرقة، وفيما تدخل مناخيرك وأنت في نصف إغفاءة تلوك أطراف سيجارة «أوميرة» الكوبية بين شفطيك، رائحة الملابس المغسولة، كرائحة جلد واحدة خرجت للتحق من الحمام. حينها ينتهي الصيف، وتنقل روحك مع حركة المروحة المخفضية الدائرة؛ أين عودة يأتي من البعيد، ومع غرامفون العم أنثونيو وأنغام التانغو «وداعا تيريزا»، وصوت كونجا بيكي وأغنياتها «عاشق أبريل ومايو». كم كانت تحبها، مع كل تلك الأصوات المختلطة عند صحن البيت، تطير إلى عوالم أخرى، تدور كل سواحل الكاريبي، وتكون الـ «لاهافانا» أقرب من جلدك إليك، بل تتجول في أسواق ماكوندو. لا تفتح عينيك. احتفظ بجلدك، بعرض الملابس تلك، بعرض الخشخاش، بعرض الحياة، ولا تفكر بما يمكن لك خلف الدرابزين، وبعيدا عن حبل الغسيل والجارة، حيث تطير مع الملابس المعلقة حكاياتها التي كانت ترويه لك عن ماكوندو.

أتمايل على طول شارع الكارير دي خاومة جيرالت، بينما أتذكر أشياء كثيرة، وبشكل خاص صوتها، هي التي لم تمل من رواية الحكاية تلو الحكاية عن ماكوندو. كانت تحكي وتحكي عن ماكوندو.

عندما يأتي الصيف، في النهارات التي تنزل النار فيها من السماء. El cae Fuego النار الساقطة، حيث تنطرح بعدها أنت فوق الفراش، البيجاما والفانايلا القطنية البيضاء، فحتى أكثر الشرشف خفة تصبح غير محتملة هنا. في أيام القيظ يصبح كل شيء مثل تمثال من حجر واحدة، (هل نسيت صيف البصرة؟)، كل شيء ملتصق مع بعض. الحيطان، الحديد، الهواء في الممرات، الدرابزينات الحديدية، الطاولات مع الملابس فوقها، الحمام، حتى الماء في الأنابيب. الإمكانية الوحيدة لنسيان الحرارة هي السيستا. نوم القيلولة. والنوم مع من تحب وإلا أفضل كل شيء تحريك الهواء بعض الشيء بالمطوية: الهواء سيبرد الأذنين على الأقل، ويمتزج مع صوتها، هي التي تحكي وتحكي لك عن ماكوندو..

في أيام سقوط النار تفكر بحياتك، برحلاتك، بكل ما حصل وما سيحصل، بأصدقائك القدماء هناك، بالنساء اللواتي عرفت واللواتي ستعرف. بأصدقائك بأصدقائهم الذين كانوا هنا، المحظوظين والباشرين بنفس الوقت، الذين يعيشون الآن بعيدا عن هذا الميناء: رومان، الذي يدرس الألكترونيك، في مدينة بيرغن النرويجية، حيث تمطر 363 يوما في السنة، إيزابيل التي تشتغل في باريس، وغوستافو الذي يدرس الأدب الألماني في هامبورغ. حيث يكونون دائما، منذ زمن طويل ما عدت تعرف عنهم

الكثير، ترى هل يعرفون أنك هنا مرة أخرى؟ ترى هل يعرفون ما حدث لها؟ تحاول التذكر فتفاجيء نفسك كيف أنك تنظر إلى عقرب الساعة، كما لو كان محرراً! بعد منتصف الليل تهبط الحمى قليلاً. خلال سقوط النار تكون الشوارع مليئة بالأحلام، آه لو كنت فوق جزيرة بعيدة الآن، معها، لتحكي لك وهي تنشر الملابس، تحكي وتحكي عن ماكوندو، فيما وضعت عند أطراف شعرها زهرة الخشخاش التي أهديتها إليها للتو.

وصلت شارع كارير فيران وانعطفت يساراً باتجاه ميرا فلوريس. على الأشجار فتحت أول الأوراق الخضراء، إنها أشجار الدلب التي تحيط الممر الكبير المفتوح على الأفق. تبدأ عند بلازا كاتالانيا حتى أعمدة كولومبس التي تطل على البحر. من البعيد، في وسط الساحة الكبيرة يلتفت نظري شيء غير عادي. رجل يقف فوق سلم. على أية حال يطل على شيء أو على أحد برأس أو برأسين، أطول من كل أولئك الذين يسيرون مسرعين باتجاه البحر أو قادمين منه.

عندما أصبحت أكثر قرباً، اكتشفت بأن الشيء المرتفع بصورة تفوق العادة هو فزاعة طيور، غرسها أحدهم فوق صندوق مقلوب. الفزاعة El Espantapajaros. تنظر في الاتجاه الآخر، وما أنا أرى غطاء فقط مثل برنص معلق من طابق عال مستقيم، بجسد الكتفين، رأس بشعر من القش وقبعة. فوق القبعة سكنت حمامة. الحمامة تحيرني لأنها هادئة بصورة غير عادية. الطيور. لا تهدأ عندما لا تكون هنا. كل شيء فيها يضطرب، نبضها، إيقاع مشيتها، وتكتسب ضحكتها أسمى شقيفاً لا يعرفه إلا المنفيون، حينها تقول لي ضع رأسك حيث قلبي. اسمع ضرباته. تلك، تلك. محرار يقيس سقوط النار، نارها وناري، وتبدأ تحكي وتحكي عن ماكوندو، عن ميرا فلوريس حيث أقف الآن.

الآن أنا أكثر قرباً من الفزاعة، بحيث أرى الحمامة وأعرف أنها ليست حية. إنها مجرد طير محشو يقرص فوق الفزاعة. أرى رجلاً بنظارة وبياروكة من القش. عيناه تبطلق ثابتة إلى الأمام. لا رمش يرتعش ولا عصب. الذراعان معقوفان أمام صدره مثل جثة في تابوت. ربما يكون طالبا في سنته الأخيرة أو سائحا عابراً يزور هو الآخر واحدة تحكي وتحكي له ماكوندو.

متى رأيت ذلك للمرة الأخيرة في تابوت؟ كم سنة مرت على ذلك، سنتان، ثلاثة، أربعة، خمس، ست، سبع، ثماني، تسع، عشر، إحدى عشرة، اثنتا عشرة؟ ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة، ست عشرة، كف عن ذلك فأنت لم تغادر البلاد إلا قبل ستة عشر عاماً. بل متى أعلنت حبك لهذه الأراضي البعيدة، للكاريني، لقرطاجة الهنديات، لها، هي التي كانت تحكي وتحكي لك عن ماكوندو؟

لم يكن الرجل شاحباً، كان بسمرة محترقة، والخطوط فوق وجهه ممكن معابنتها، أكثر من تلك التي يتركها حفارو القبور على وجوه الأموات. عيناه مفتوحتان وهو يبطلق من فوق امتداد ميرا فلوريس كلها، بعيداً باتجاه البحر، البحر الذي كانت تحبه بجنون. تحكي وتحكي عن البحر، عن بحر ماكوندو.

عندما تقف لحظات عند جثة ملقاة في تابوت يتكون عنك الانطباع، بأن فم الجثة الراقدة يتحرك بسلام، ربما هناك جملة، وصية أو إشارة، لعنة غضب وفرحة لم تُقال، ربما ترى ضحكة تنفتح مثل زهرة خشخاش بعض الأحيان. الانطباع لا يوقظ عندك أي أمل، إنه ليس غير تذكر أن الملقى أمامك لم يبتعد بمسافة كافية بعد. ما رأيته عندها، لم

يكن قمها، إنما رموش عينيها. عندما تضحك كانت تغلقهما ببطء ثم تفتحهما مع انفتاح شفتيها، مع ضربات قلبها وحركة ذراعها التي قد تضربك على الصدر ضربة خفيفة بعض الأحيان وتقول، انظر إلى البحر، بحر قلبي، بحر ماكوندو، ثم تحكي لك وتحكي عن بحر قلبها، عنك، أنت جزيرة وسط بحرهما، بحر ماكاندو.

أقف هناك وأرى الفزاعة والدقائق تمضي... خمس، عشر... لا عضلة تتحرك. أنفاس ريح تأتي من البحر، تحرك شعرات القش الطويلة فوق الكتف الأيسر. هل يعرف أنني كنت أراقبه منذ زمن طويل - أسأل نفسي، هل لم تعرف ذلك. كانت قريبة جداً، بالرغم من ذلك لم تعرف، بل لم تعرف أنني أسمع همسها، في الليل وهي تحكي وتحكي عن أشجار الموز ونخيل جوز الهند وماكوندو.

صبي صغير يمر تتبعه أمه، يأتي من الساحة الكبيرة راكضاً باتجاهنا. أمام الصندوق المقلوب وضعت الفزاعة صحناً بلاستيكيّاً أمر لرمي النقود فيه. الصبي يبقى واقفاً للحظة، ثم يرمي في الصحن قطعة من النقود. ترفع الفزاعة ببطء اليد اليسرى كإشارة للشكر، ينحني الرأس درجة واحدة ويبتسم للطفل. احتفال إشارة اليد يذكرني بلوحة ما رأيته، تصور الانبعاث: أربعة جنود ينامون عند القبر، والمسيح يرفع اليد اليسرى من أجل المباركة، وهو يهم بالوقوف. ربما وقفت حينها قريباً منها. اليد اليسرى مرفوعة أيضاً، ولكنها لم ترني. تنام على حكاياتها. بعد أن تحكي وتحكي عن ماكوندو.

الآن يتظاهر بالموت مرة أخرى. الدقائق التي يكون فيها الوقوف ساكناً هي الأصعب تحملاً، هكذا أعتقد، يجب أن تكون الدقائق التي تعيشها منذ الأبد هي الأكثر لوعة من كل الحياة التي عاشتها. مثل هذا الذي يقف أمامي بلا حراك الآن - بعد أن تحرك للتو. يعجبني جداً. كانت تقول - السفر إلى أحد الجزر، ولكنها لم تفعل ذلك أبداً، ماتت في مدينة بعيدة، ورمادها جلب إلى هنا. ليحكي ويحكي عن ماكوندو.

انقضت أيام على وجودي هنا. صوت تأنغو يقترب من سمعي: وداعاً تيريزا... هكذا افتقدتك... دائراً حول العالم.. أغني التأنغو... في بلاد اختارها، حيث أستطيع أن أكون أنا... بلاد تساعديني على الحياة... بلاد لا أفقد قدرتي فيها على الضحك... بلاد أنعلم الفرح فيها يومياً.. أي بلاد ستكون؟... وداعاً تيريزا.. دائماً أعود إلى الجنوب.. مثلاً يعود الحب.. أعود مع ورمي.. مع حبي.. تيريزا، افتحي قلبك.. أننا قادم إلى البيت؟.

لم تكن هناك. كان هناك فقط: كاتدرائية سانتا ماريّا ديل مار، ميراً فلوريس، أشجار الدلب، الشوارع المشجرة العريضة، الأزقة الضيقة. السلام الثالثة، السطوح العالية، الملابس المنشورة على الحبال، قميص الجارة الذي لم يجف بعد، غرامافون العم أنتونيو، اثنين العود، أغنام التأنغو الأرجنتيني، صوت كونجا بيكيير «عاشق أبريل ومايو»، النوافذ المفتوحة على صحن البيت، النوافذ المفتوحة على البحر، قوارب الصيادين، أمواج البحر، رائحة واحدة خرجت للتو من الحمام، نجوم النهار، أزهار الخشخاش... و... أصوات أخرى تزورني عند القيلولة، تحكي وتحكي لي عنها، وعن ماكوندو، ماكوندو.. حكاية لا تنتهي.

كارتخيخا دي لاس إندياس 1996

# سليمفونية شرقية

• عبد الرحمن حلاق

من الرست إلى الصبا إلى البيات... أريد أن أترجم الابتسامة إلى موسيقا، والضحكة إلى إيقاع.

أريد أن أرسم (بالجواب والقرار) ملامح البراءة والحب، وأنوت هذا القوام الرائع على تضاريس السلم الموسيقي، عليّ أن أرسم سمفونية شرقية اسمها عفاف.

وكما نحنو الأم على رضيعها ضم عوده إلى صدره، وأمك ريشته وراح يداعب طفله، تمسست الأوتار الحلمة فبدأت تنددن.

انزويت جانبا ورحت أستمع بشغف شديد، علني أستشف صورة عفاف هذه مما أسمع محفزا جل قواي لأتين ملامح وجهه، كانت عيناه تأتلقان تحت ضوءنا الشاحب.

تهادت الموسيقى ناعمة كخفق القلب، قلت في سري: سيحدثني الآن عن قلبه.

أمسك قلبي بعودي، سأربطه بهذه الأوتار، عله يضيف لحنا جديدا أو نغمة. منذ زمن بعيد بعيد تعلم مرة أن يحب، وتعلم وقتها لغة الطيور، كان يحلو له كثيرا القفز بين دوالي العنب في الكروم الغافية بين أراضي الزيتون، حيث المدى يمتد من أفق إلى أفق، ومن دالية إلى زيتونة، كان صغيرا وكان فرحا بهذا المدى. كان يفرد جناحيه سابحا كموجة حب في وجه عاشقة صغيرة.

في حلب لم تعد السماء له، أحنى رأسه لضربات القدر فانزوى في هذه الغرفة الصغيرة. تنف الفقر قواده، فما عاد قادرا على الطيران، سنوات من العزلة حتى خلته غير قادر على الحب مرة أخرى، وعلى إيقاع رتيب وصاحب قليلا كان وقع الاقدام يصرخ في أن اتنبه... التفت، جديدة ثخينة تتقافز على ناهد ممتلئ... تقاطر عينيها ألقا وثقة... انتفض عصفور من الصدر وطار... تلعثت أوتار العود قليلا، ثم راح يغرد من جديد...



يا فجر لما تطل  
ملون بلون الفل  
صحي عيون الناس  
محبوبي قبل الكل

تفتحت عيون الناس، وكان العصفور يتشبث بالجديلة. لم تكن تروق لي هذه النظرات، كانت عيوناً حمراء أهدابها مخالب، وكان صوت العود يتحشرج، تحاصرني العيون:

- عفاف ليست من الجماعة...  
- لكنها جميلة... وأحبها...  
- سيضيع مستقبلك باللهات خلفها...  
- لكن صوتها عذب وستثريني...  
- سامحناك بالموسيقا لتروح عن نفسك قليلاً فانت لست لك...  
- ستدفعني إلى الأمام...  
- ستهدر وقتك وتعلمك الخمول في الفراش...  
- لا ستغسلني بحبها وتعطرنني بموسيقاها... عندما أراها أنسى حتى فقري ومتاعبي...

تطاوالت من العيون المخالب:  
- ستدرك، نحن أوعى منك بهذا.  
صرخت الأوتار بحدة... تسارع في النبض الإيقاع.  
- أحبها.

علت الأصوات في «الجواب»... ستدرك... في «القرار»... لا ستطهرني.  
تطاوّل ظل حجب الضوء الخافت... شحب وجه أجد... ضاع منه الألق. عصفور صغير يضرب فقص الصدر بجناحيه... يحاوطه الذعر ومخالب القطط السوداء يصرخ... لا... يشتد المواء... أنت لنا... تتطاوّل الأوتار السفلى تصرخ في وجهه ستقضي عليك، تتشنج ريشة في الأصابع، يصرخ لا... لا.  
ويسود الصمت فجأة، يهدأ المكان، يشحب الضوء أكثر... تنقطع أوصال العود، يقذف به جانباً، يتمدّد كيما اتفق... خلد إلى حالة من الاسترخاء.  
صرخ:

آه من هذا العهر... آه من هذا العهر.  
الجماعة تطاردني متى كان الحب عائقاً؟ أيها الأوغاد... يجلس عاصم أمامي يتطاوّل وجهه يمنة ويسره. تحجّظ عيناه وتغور وهو يحدثني عن مستقبل لا أملكه.  
ارتأت الجماعة أن تدوس على قلبك. وارتأينا وبعد خلاصك من ترتيب مشروعا الخاص، يمكن للجماعة أن تزوجك وبدعم من الجميع، تدلت عيناه إلى أسفل وهو يبحر باقتناص المفردات الرصينة، يقزّزني حديثه كما يقزّزني عريه وقذارة مخالبه، يتنحّج بجانبه عبد الله بأنبايه المهاجرة خارج الشفاه شارحاً دور المرأة في تثبيط الفاعلية الثورية ضمن هذه المرحلة... أتقيا في وجهه... تؤلّني كثيراً معدتي، أقبض عليها بكتلتا يدي مخافة انفجار البطن... أقاوم كل هذا القرف... أبصق في وجوههم، تحاصرني

المخالب، تختنق في صدري الكلمات... تطل ابتسامة في أفق القلب أصرخ... يشد الحصار.. أصرخ، تتطاوّل أفعى إلى صدري.. تكبر الابتسامة تهفّف على جروحي فراشة، تلحق مكان اللدغ... تحتبس في الصدر الأنفاس، أصرخ... تجاوزني المخالب.  
- ستلفظك الجماعة.

- أغيباء أنتم.

- ستمرك.

- ستريني.

تعاود الفراشة مسح الجروح، أتناول العود... سأغني.  
يضع أوتاراً جديدة، يدور بالمفاتيح يمنة ويسرة.. يتسم، يعاود الصفاء أساريه تأتلق العيون.. تبدأ موجات ناعمة من الموسيقى بمداعبة شواطئ الأذن. تتكاثر الفراشات على الروح.. يداعيني نسيم أجنتها.

تقودني عفاف من يدي كطفل فرح بأمه.. أركض.. تركض، تداعبنا أغصان الزيتون، عفاف تغني.. يحتضننا ظل زيتونة.. يستريح هذا الرأس المثقل بالوجع في الحضن... تندس الأنامل في الشعر... ويسترخي القلب يتشرب ماء يديها. فيزول سحر التحجر.. يعود عصقورا يرفرف باحثاً عن أنفلات جديد.

يغيب أمجد بموسيقاه، تتراقص الأوتار ويتناوب الإيقاع على دف العود، يراقص موجاً بدأ بالتلاطم يعلو... يصفق أبواب الصدر ويلطم خدود هذا الصخر الأزلي، تزحف في الأفق سحببات سود... تصفع الريشة الأوتار... يصرخ في الوجه موج:

راعي بكى ومنجبر تو متلو

بكيت نا يتسلى

شوقولكن عالسكت قالتلو

وشوقولكن قلا

خليك حدي تا يروق الجو

ورندح وسمعني

ولن يبطلعلك يا راعي

الضو تبقي تودعني

تقبض أساري الوجه ثانية، وتفقد العيون الألق، ما عادت سيمفونية عفاف هذه تروق لي، بت أخاف على أمجد وغدت الأوتار أكثر نزقا.

- أيها المسافر وحيداً ما الذي أنت فيه؟

- آه.. آه.. أيها الراقدون في علب السردين.

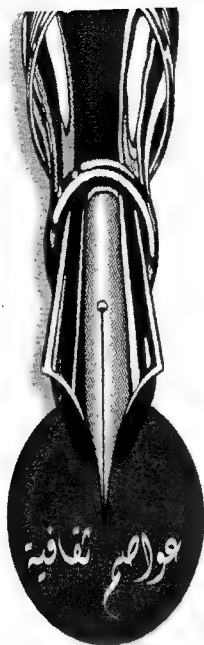
ومع الآلهة الثالثة كان العود يصرخ صرخته الأخيرة.

- غادرت عفاف حقول الزيتون وبقيت وحدي.. خواء هذا البحر.. تطاولت زعائف

حيثانه إليها... رموها في سحببات بحورهم السوداء، وحدها صخور الشاطئ كانت الشاهد وأوتار العود المتقطعة.

نظر أمجد أشلاء أوتاره ضحك قليلاً ثم التفت إلي قائلاً:

- لا بد للحلم من نهاية فالليل قصير.



■ المغرب

صندوق نور الدين

■ دمشق

علي الكردي

## الملتقى العالمي للشعر:

● نظم «بيت الشعر» بمدينة الدار البيضاء، مطلع الموسم الثقافي الجديد، الملتقى العالمي للشعر، والذي حضره شعراء من مختلف بقاع العالم، بالطبع إضافة للشعراء العرب والمغاربة، ونذكر من هؤلاء: محمود درويش، سعدي يوسف وأدونيس، ثم محمد السرغيني وعبدالكريم الطبال وغير هؤلاء.. إن الهدف من هذا اللقاء العالمي، تمتين

# أنشطة وإصدارات

جسور الثقافة والمعرفة لدى مختلف بقاع العالم، مع إرساء قوة حضور الشعر كجنس أدبي في دائرة المنافسة وفن الرواية، الذي يعتبره البعض في الوقت الراهن الأقدر على ترجمة المشاعر والإحساسات، والإحاطة بمختلف التناقضات الاجتماعية والسياسية..

وقد واكبت التظاهرة أنشطة موازية نذكر منها ندوة عن «الشاعر في زماننا»، بالإضافة إلى معرضين تشكليين هامين: 1- معرض ديوان الشعر المغربي الحديث، وهو فني تاريخي.. (بفضاء الواسطي).

2- معرض الشعراء العرب الحديثين (بفضاء بصمات).

ولقد أقيم المعرض الأول للفنانين «شفيق الزكاري» و«نور الدين فاتحي».. أما الثاني فوقعه الفنان «أحمد جاريدي».. وبذات المناسبة، تحقق حفل توقيع



خاص بـ «البيان»  
صدوق نور الدين

معرفية.. وقد كان حضور الكويت الشقيقة، ممثلاً في رواق ضخم تضمن سلسلة «عالم المعرفة» بمختلف أعدادها الصادرة حديثاً، إلى جانب الصحف والمجلات المتعددة الصادرة بالكويت، وكان الأولى عرض أعداد مجلة «البيان» على السواء.. وقد عرف الرواق زيارات متعددة، كما أشاد بعض زواره بالدور المعرفي الذي تنهض به دولة الكويت..

وقد عبر «وليد خالد» ممثل المجلس الوطني للكويت في المعرض، للنشرة التي كانت تصدر تباعاً تحت عنوان «الكتاب» بما يلي:

«نحن نشترك لأول مرة كمجلس وطني.. لكن دولة الكويت سبق لها المشاركة.. ولأننا نسجل مشاركتنا الإيجابية، ونقصد بها أننا نأتي بمطبوعاتنا، ونبيعها بمبلغ رمزي، وهدفنا هو الوصول إلى القارئ.. ومشاركتنا تنقسم إلى نوعين:

هناك نوع من الكتب أتينا بها للمعرض فقط من مؤسسة التقدم العلمي، ومركز دراسات البحوث الكويتية، ثم هناك دوريات، كمجلة العربي وكتاب العربي، ونماذج من الصحف اليومية.. أما بالنسبة للمشاركة الإيجابية فتتلخص في التواصل مع الجمهور..».

### إصدارات:

● صدر للشاعر «إدريس الملياني» ديوان شعري جديد اختار له كعنوان «زهرة الثلج».. وهو يأتي في أعقاب دواوينه: «أشعار للناس الطيبين» (مشترك / 1967)، «في مدار الشمس رغم النفي» (1974)، و«في ضيافة الحريق» (1994)..

يتألف الديوان الجديد من مجموعة من

إصدار يرتبط بالشعر المغربي المعاصر، أشرف عليه كل من الشعاعين: صلاح بوسريف عن القسم العربي، ومصطفى النيسابوري عن الفرنسي، دون أن تفوتنا الإشارة إلى تجارب شعرية كتبها أصحابها بلغات أخرى كالإنجليزية والأمازيغية..

### المعرض الدولي للكتاب:

● يمكن القول إن الدورة السابعة للمعرض الدولي للكتاب التي عقدت بالدار البيضاء، إلى غاية منتصف نوفمبر الماضي، جاءت طموحاتها النظرية أكثر من واقعها الفعلي، لذلك يحق اعتبارها الطبعة الأضعف ضمن نظام الدورات المرتبط بالكتاب عرضاً ونشراً.. فمن ناحية تزامن انعقاد هذه الدورة ومعرض الشارقة بالإمارات العربية المتحدة، مما جعل معظم دور النشر تختار الأخير عوض معرض الدار البيضاء.. ومن ناحية ثانية فإن أي معرض يجدر أن يمثل الناشرين أصلاً لا المكتبات، وهو حال معرض الدار البيضاء، حيث قلة دور النشر، في مقابل هيمنة المكتبيين الذين يعرضون كتباً تقادمت على رفوفهم، وهو ما يقضي بنا إلى الملاحظة الثالثة، حيث إن المعرض يجدر أن يختص بالإصدار الجديد، ولو على مدى السنتين، بينما الحال في معرض الدار البيضاء، أن البعض يقدم عناوين قديمة وبكميات كبيرة، علماً بأن الكمية الأصل تتحدد في خمسين نسخة من العنوان الواحد لا غير.. وهو ما يؤدي ليس إلى حماية سوق الكتاب بالمغرب، وإنما توفير بضاعة كثيرة وبأثمان متفاوتة، وعلى مدى عشر سنوات قادمة.. ولكأن المعرض في هذه الحالة يؤدي وظيفة سلبية لا تنويرية

القصاص، وتستوحي مفاتيح القول فيها  
من أجواء «موسكو» في أعقاب زيارة  
الشاعر لها.. يقول في نص «زهرة الثلج»:  
«سلمت يدك

تفتحان  
وتفتحان لنا الطريق  
إلى زهور  
أينعت في الثلج  
في قمم الحدائق  
كالحرير  
شبت وشابت  
حكمة

كالزهر في الغصن الرطيب..» (ص/9)

● بعد روايته المشتركة والقاص  
«إدريس الصغير»، صدر للروائي والقاص  
«عبد الحميد الغرباوي» رواية جديدة  
حملت كعنوان لها «سَعْدٌ لُخِيْبَةٌ».. وذلك  
عن «دار الثقافة» بالدار البيضاء.. وقد كتب  
كلمة غلافها الأستاذ «سعيد البشري»..  
ومن ضمن ما جاء فيها:

«.. الرواية رغم قصرها، فهي متشابهة  
الأحداث، كثيرة الشخصيات، رسمها  
اليحيياوي، الراوي، كما انطبعت في  
ذاكرته.. وخص كل شخصية بما لها من

خصائص فيزيائية ونفسية بالحديث الذي  
يناسب الدور الذي قامت به في حياته»..

● «المدرسة وإشكالية المعنى»، عنوان  
المؤلف الجديد ضمن السلسلة  
البيداغوجية الحديثة، والتي تصدرها «دار  
الثقافة».. والكتاب من توقيع «محمود  
بكري» ويتوزع إلى الفصول التالية:

- التعليم حق وليس امتيازاً..
- التعليم والبطالة..
- التحليل النفسي والرغبة في التعلم..
- حول الرغبة في التعلم..
- المدرسة وإشكالية المعنى..
- التعليم تواصل..
- التعلم بحث..
- المدرسة والخيال..

● أقدم كل من الأستاذين: «د. حميد  
الحميداني» و«د. الجلالي الكدية» على  
ترجمة كتاب «فولفغانغ إيزر»: «التخيلي  
والخيالي» (من منظور الأنثروبولوجية  
الأدبية.. وهو كتاب يقدم لقارئ اللغة  
العربية تصوراً جديداً للأعمال الأدبية.. إذ  
إن المؤلفين يعدانه بمثابة مشروع حقيقي  
لتحويل الاهتمام إلى وظيفة الأعمال  
الأدبية بوصفها نشاطاً إنسانياً..

نشطت صالات العرض الدمشقية . كعاداتها . على أبواب السنة الجديدة، وبمناسبة الأعياد، في عرض أعمال عدد من الفنانين التشكيليين السوريين والعرب، الأمر الذي خلق زخماً نسبياً في أوساط الحركة الفنية والثقافية الدمشقية، إلا أنه لا يمكن أن يقارن بزخم السنوات الماضية، إذ من الملاحظ، أن حركة الركود الاقتصادي العام، قد انعكست سلباً على حركة مبيعات الصالات، التي شهدت

## ماديات وعالم من الكرتون ولغة الجسد

في أعمال، يوسف عبد لكي، محمد الجالوس، أكثم عبد الحميد

انكمشا ساهم في فتور مهتها، وتراجع فاعليتها مع ذلك شاهدنا عدة معارض في الآونة الأخيرة تستحق التوقف لما تحمله من جديد في تجارب أصحابها سواء على مستوى الموضوعات، أو على مستوى شكل القول والتقنيات المستخدمة في أبعادها الفنية والجمالية.

ولعل من أبرز المعارض، التي شهدتها صالات دمشق مؤخراً، معرض الفنان يوسف عبدلكي (المقيم في باريس)، في غاليري «أتاسي»، حيث قدم عبدلكي مجموعة أعمال جديدة (طبيعة صامتة)، معالجة باللونين الأبيض والأسود، والجديد في أعمال عبدلكي أنه لأول مرة ومنذ ربع قرن تقريباً يخرج عن موضوعاته (الاجتماعية والسياسية) التي بدأت في منتصف السبعينات بنبرة انفعالية عالية، مغلفة بالعنف والقسوة مع «ثلاثية أيلول» وسلسلة الخيول الجامحة

يبدو أن عبدلكي، أراد في معرضه هذا، أن يثبت قدرته على مقاربة القيمة الفنية الخالصة من خلال (موضوعات) بسيطة، متخففا من موضوعات أعماله السابقة «العنف، الاجتماع، حدة بضع نصف عينيه، في أعماله الجديدة وليس متعة الإمساك بالأشكال، بل كيفية القبض على الفراغ، فهذا الهواء الثقيل والقلق يطرح من التحديات ما تطرحه كل (الأشكال) الأخرى المتوضعة على المسافة».

وهو في هذا السياق، لا يعرف ما يسمى موضوعاته هل هي: «أشياء طبيعية صامتة، طبيعية مية، طبيعية ساكنة ... جامدة...» هي ليست كل هذا، هي: «وردة أرسمها اليوم، وأضعها غدا أمام النافذة تتابع حياتها القصيرة ... قوقعة، حتى وأنا أخطها على الورق تواصل شهيق وزفير الهواء الذي يصدمها بإستمرار».

المسألة إذن، هي تحدُّ حقيقي بالنسبة لعبدلكي، بيد أنه تحد محمول على قلق الفنان وهوأجسه، وإذا كانت الموضوعات (الحادة) تشاغب على شكل القول، وتحرف الأنظار عنه، فقد أراد عبدلكي أن يخوض تحديه بعيداً عن هذه الأحمال، أداته ذلك، هشاشة قلم الفحم، المستخدم في تنفيذ هذه الأعمال وإذا كان عبدلكي (الحفّار)، قد اعتاد على «كسر ميكانيكية المساحات الرمادية في الحفر على المعدن»، فهو هنا يجهد لضبطها مع الفحم، فالحفة مع هذه المادة «مغرية»، وتقود مرآقتها إلى تهلّك المساحة» وتحدي الفنان يكمن في قدرته على «السيطرة على المادة والانصياع لها في آن».

إن حز البطيخ، وفردة الحذاء، والزر، والقوقعة والزهرة ... أشكال تحدي الفنان البسيطة، قادت عبدلكي أن يفرّد ألوانه

والخيول المضادة». والتي انتقلت في الثمانيات إلى أعمال، مزج فيها بين المنظور الجمالي الشرقي، والمنظور الأوروبي، مجسدا ما اختزنه من حنين إلى عناصر التراث والبيئة المحلية ممزوجة بما تأثر به من تجارب وتقنيات في مقتربه الباريسي.

إن المتابع لبدايات عبدلكي المبكرة، التي ظهرت في أوائل السبعينات في معرضه الأول بدمشق مع تكويناته عن دمشق القديمة، ومعلولا والتي أثبتت من خلالها تميزه بقوة الحظ، ومتانة التكوين، وقدرته على التعامل مع الكتلة والفراغ بشكل جمالي لافت، يشعر كان يوسف عبدلكي يريد (بشكل ما) العودة إلى تلك البدايات، ليقول شيئا ما، ربما بدأ مؤخرا بشكل هاجسا بالنسبة له، يقول عبدلكي: «في أعمال السابعة، كانت الدلالات أول ما يثير النظر لدى الكثيرين، وليس ما هو متحقق على السطح ككل، كان النظر يذهب إلى: ما الذي يقال، وليس إلى: كيف يُقال». يحيل الكلام السابق، إلى زهق عبدلكي من النظر إلى أعماله بوصفها موضوعات سياسية، أو اجتماعية فقط، دون النظر إليها أيضا بوصفها خطابا تشكليا يحمل لغة بصرية، وجمالية مستقلة، وبهذا المعنى فإن عبدلكي يعاني (كما يفصح) من بعض القراءات التي لا ترى في أعماله إلا تأويلا كلاميا، أدبيا، لموضوعات اجتماعية وسياسية وحادة، حيث تغفل مثل هذه القراءات صراع الفنان مع أدواته، كيما يخضعها لرؤيته الفنية، وهكذا «تتواطى أمية العين، مع درجة الضغط الاجتماعي لانتاج نظارة أحاديي النظر، اللوحة جيدة إذا رسمت بلغة جيدة، سواء تناولت «زرا» أو «معركة ذات الصواري» وسيئة إذا كانت متعثرة».



«الكولاج» والقطع أو المسطحات التي تحمل للقارئ دلالات وأوعية أحياناً وغرائبية أحياناً أخرى تحلّق به إلى عوالم حلمية قابلة لتأويلات ذات مستويات متعددة.

ثمة بحث بصري في أعمال الجالوس، كما في أعمال الـ عبدلكي، حيث تكاد تكون معظم الأعمال لوحة واحدة بتقنية وألوان وطريقة في المعالجة تتشابه، مما منح الأعمال هوية واحدة مبنية على رؤية بصرية تضع كتلة التكوين الأساسية وسط اللوحة، بينما فيها من تفاصيل وظلال وأدراج ونوافذ وخطوط تشد النظر إليها للوحة الأولى، لكن ما أن يبتعد المتلقي قليلاً ليتمكن عينه بتأمل اللوحة عن بعد حتى يكشف ما لم يكشفه في اللحظة الأولى، حيث الكتلة وقد انفتحت بكامل تفاصيلها في فضاء اللوحة لتشي بما تكتظ به من رموز ودلالات (مقاطع ملتصقة بجبل، نوافذ، فضاء غرفة مكتظة بأشياء غرائبية...) تحمله إلى عالم من الحنين والدهاليز المعتمة في ذاكرته، لتتفتح شيئاً فشيئاً أمامه أسرار اللوحة التي لم تمنح نفسها من النظرة الأولى. إن الخطوة والشقوق والمضلعات التي يظن المتلقي بداية أنها مجرد حركات عشوائية التكوين، سرعان ما يكشف أنها أشكال مدروسة، محملة بالمعاني والدلالات فهي ربما جدار قديم ترك البشر آثارهم عليه، أو صخرة ناتئة تحيل إلى البيئة الأردنية أو نافذة تشع بالضوء، وتقضي إلى عالم مغلف بالأسرار، أو ربما ستارة يدايعها الهواء، تشي باكثير من احتمال، عالم حميم يبتعد عن القول الاجتماعي ليؤكد على الجماليات البصرية بلغة حديثة تأخذ ألوانها من جذورها المستدة في الفضاء الصحراوي، لون التراب البني

على سكون المربع، وهي هنا لون رمادي واحد، بيد أن المتلقي يشعر أنه أمام سمفونية لونية بتدرجات، وإيقاعات في غاية الغنى والتنوع... إن شغل عبدلكي على التفاسيل والظلال، بهذا الحس الجرافيكي العالي منح لوحته التحليق في عوالم جمالية رفيعة. إن عبدلكي يلعب مع أعماله دور المهندس الصارم، الذي يدير المناورات بين العناصر، ليموسقها في كيانه الجديد، واعتقد أنه خاض تجربة حسية ووجدانية عالية، للتأكيد على قيم فنية خالصة، هذا لا يعني أنه تخلى عن «المعنى» لصالح الأشكال الفنية، بل على الأغلب أراد هذه التجربة «استراحة محارب» ليقول: إن مقولة ثنائية «الفن للفن، والفن للحياة» تكاد تكون مقولة، بلا معنى.

## عالم من كرتون

من المعارض الأخرى اللافتة في هذا الموسم، معرض الفنان التشكيلي الأردني محمد الجالوس، الذي عرض في غاليري عشتار وسط دمشق، تجربة متفردة، ومبتكرة في الاستفادة من مادة مبذولة هي الكرتون العادي ذو اللون الترابي، أو الرمادي المائل إلى البياض، حيث استفاد الجالوس من الشكل الخارجي لهذه المادة، ومن مضلعاتها الداخلية الطولانية والعرضانية التي عالجهها مع ألوان «الأكريليك» التي وزعها ببطخات هنا وهناك على سطح اللوحة مستفيداً من لون الكرتون كخلفية لتكويناته التي بدت أشبه بنصف معمارية تحمل في طياتها رائحة البيئة المحلية الأردنية، المنفتحة على حداثة لا تخفي نفسها في التعامل مع الكتلة والفراغ وفضاء اللوحة، واستخدام

المائل إلى سمرة الجباه التي لوحتها شمس بلادنا الحارة.

### لغة الجسد

منحوتات الفنان أكثم عبد الحميد الجديدة، التي عرضها في غاليري «السيد» أكدت على تقدم هذا الفنان الجاد، التي باتت منحوتته تحمل بصمة خاصة به، وإذا كانت المرأة (الخصب والجمال المتجدد) هي الموضوع الأثير على قلب هذا الفنان، فقد قدّم في معرضه الجديد إضافات على تجاربه السابقة سواء على مستوى التقنية، أو على مستوى طريقة معالجة الأشكال وتوزيع الكتل بعلاقتها مع الفضاء (الفراغ) الذي يحيط بها، فقد أكثر في هذا المعرض من الجاميع المنحوتة التي تربط الكتل المتعددة داخل العمل الواحد بعلاقات في التناغم والانسجام البصري ويجب الإشارة هنا إلى حجم الصعوبات التي تواجه الفنان عندما يعالج سبع إلى ثمان كتل في عمل واحد، فهذا يستدعي منه جهداً ومهارة على مستوى

رفيع، ليحافظ على توازن العناصر وانسجامها فيما هي تسبح متوزعة بين الكتلة والفراغ برشاقة تشكيلية لافتة.

استخدم عبد الحميد في أعماله هذه، خامات متعددة (خشب، صلب، سيراميك، برونز) لكن البارز كان مادة الخشب التي يعشقها هذا الفنان، لأنه يحس أنها مادة حية وحنوته ومطوعة، وخاصة خشب الجوز الذي يعبر عن روح البيئة وأصالتها.

لغة الجسد التعبيرية، كانت اللغة المشتركة لمجموع الأعمال، فالمرأة دائماً ممتشقة الجسد، عند عبد الحميد تنظر نظرة حاملة إلى الأفق، وتطير من رأسها الحاملة طيوراً وأشكالاً تعكس شاعريتها وأفقها الذي يمتد نحو البعيد.

ثمة معارض أخرى هامة، شهدتها دمشق كمعرض الفنان وليد قارصلي الذي قدم مجموعة جديدة من أعماله حول دمشق القديمة برؤية بصرية ولونية جديدة، ومعرض الفنان خالد تكريتي التعبيرية التي ركزت أيضاً على موضوع المرأة بكثير من الشفافية اللونية الحاملة.

## لوحة الغلاف: نذير نبعة من معرضه الأخير في الكويت



B777 ... إضافة جديدة لأسطولنا



بالرغم من إملاكنا لواحد من أحدث أساطيل الطيران في العالم فهناك عزم دائم على الاستمرار في التجديد والتطوير. فالحركة الدولية لسافرنا تستحق منا بئل قصارى الجهد لتوفير الأحدث والأفضل دائماً. لذلك قمند سفرك معنا، فلن تجد فقط أسلوباً مكوئناً من أحدث طائرات البوينغ وطائرات الباص الجوي، بل سوف تجد أيضاً مقاعد متطورة وتواكب القرن الحادي والعشرين. هذا فضلاً عن وسائل الترفيه والشبكية وخدمات رجال الأعمال. غابيتا دائماً اكتساب قفكم لتغفر بكم على متن الخطوط الجوية الكويتية.

خطوط الكويت الجوية  
شركتكم غمايتنا